المكتبة الأدبية

عثماني الميلود

التخييل موضوعا للتفكير



شركة النشر والتوزيع المدارس


تليجرام
مكتبة سور الأزبكية

عثماني الميلود

التخييل موضوعا للتفكير



شركة النشر والتوزيع المدارس
10، زنقة جون بوان ـ الدار البيضاء

الكتاب : التخييل موضوعا للتفكير

تأليف : عثماني الميلود

الناشر: شركة النشر والتوزيع المدارس

10، زنقة جون بوان - الدار البيضاء

الهاتف : 0522.22.15.34 / 0522.22.25.22

الفاكس : 0522.20.10.03

البريد الإلكتروني: madariss@almadariss.ma

الموقع على الوب: www.almadariss.ma

التوزيع: مكتبة المدارس

12، شارع الحسن الثاني - الدار البيضاء

الهاتف: 0522.26.67.41 / 42 / 43

الطبعة الأولى: 2022

رقم الإيداع القانوني: 2022 MO 0180

ردمك: 7 - 01 - 592 - 9920 - 978

مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء

الإهـــداء

إلى حفيدتي في الغربة:

إنجي وليليان
مع محبتي الغامرة

الفهـــرس

تقديم

لم يكن التخييل مجرد مقولة فلسفية مركبة، ولكنه ثقافة خاصة أيضا؛ فكل مجتمع من المجتمعات، في أي مرحلة من مراحله التاريخية، كانت له طريقته في صياغة مفاهيمه السردية، التي لم تكن فقط «حقائق» أدبية، بل كانت كذلك حوامل لنمط محدد من «الحقيقة» الأخلاقية أو الثقافية. ليس التخييل، كما أعتقد جازما، «تشوها» أو «اعتلالا» لغويا. إنه أولا وأخيرا طريقة في التعبير عن منظور ثقافي لمنطق الكون في صياغة سردية وجواب من أجل تغيير الأفكار السائدة عن طبيعة الكون والإنسانية.

لم يعترف اليونان بالتخييل جنسا أدبيا: هناك استثناءات قليلة يمكن العثور عليها في الصيغ البلاغية والكوميديا الجديدة، غير أنه لم يكن، حتى إبان عصر الرواية الإمبراطورية، سوى صيغة أدبية خاصة. وفي العصور القديمة، خلال المراحل الكلاسيكية والهلينية لم تكن «التخييلات» الأدبية سوى صيغ تواصلية تعتمد الصيغ السردية الملتبسة بين «الحقيقة» و«المغالطة».

منذ العصور المبكرة للأدبين اليوناني والعربي، كان من المقبول القول بأن الشعر قادر على التضليل لأنه كان يقال بقوة وسلطة، أو كما كان يقال «الشعر يقول الأكاذيب مثل الحقائق».

نجد في الشعر الملحمي اليوناني والشعر العربي المصنف ضمن «المعلقات»، أي «القصائد الطوال» كثيرا من الأفكار عن «الحقيقة» والقصص والأساطير، من دون أن تتمكن الشعرية العربية الأولى من فهم مدلول المحاكاة (لدى أرسطو)، ولذلك انتقل الفلاسفة والنقاد العرب القدامى إلى «التخييل الشعري» الذي هو مجرد وصف للشعر العربي ذي الطابع الغنائي. ولما كان الحال كذلك، فقد وجه كثير من فلاسفة المسلمين نقدا لاذعا إلى الملحمة اليونانية كون شعرائها بنوا قصصا مخترعة لا تصلح إلا للأطفال، لأنها أمور يستحيل وقوعها، كما أضافوا أن التخييل الشعري ليس بحاجة إلى هذه «الخرافات البسيطة» التي لا توافق طباع الناس جميعا. زد على ذلك فهمَ هؤلاء الفلاسفة المحاكاة على أنها مجرد تشبيه. نشأ مفهوم التخييل الشعري، خلال القرن الرابع الهجري مع أبي نصر الفارابي، للتدليل على تميز الشعر العربي، عن الشعر اليوناني، من حيث الدلالة والوزن. وعدم فهم هؤلاء مدلول نظرية المحاكاة أو الغلو في تثمين الشعر العربي، هو ما سيحول بينهم وبين النصوص السردية، ولهذا بقيت على الهامش بدعوى أنها مجرد خرافات تقولها العجائز للأطفال في أسمارهن، يستحيل وقوعها أو مطابقتها لجميع الطباع. وفي المقابل واصل التخييل تطوره، في أوروبا، خلال القرن الخامس عشرة، لأن هذا القرن شهد تطورات ثقافية أثرت تأثيرا بليغا في الوعي بأهمية السرد التخييلي؛ وحينما انتشرت الدراما وشاعت بوصفها الشكل الأسمى، أصبح من المقبول والمستساغ الإقبال على قضايا الحقيقة والتخييل. ومع النزوع الكوميدي، وانتشار سيناريوهات تغريب

الواقع وتشويهه، والبحث المحموم عن مدينة ديموقراطية ومثالية، أخذ التخييل أبْعادا سوسيولوجية وثقافية تعاظمت مع مرور الزمن.

في الصيغ التخييلية، يمكن القول بأن التخييل متضمن في الخطاب ذاته، أكثر مما هو مجرد إنجاز. وفي الدراما والمنطق البلاغي الخطابي، فإن تشييد «الكذب» هو مجرد انتحال لشخصية أخرى؛ ذلك أن الصوغ التخييلي هو فصل عنيف ما بين ممثل ذي هوية حقيقية وهوية أخرى يزعم وجودها. إن السرد التخييلي يشتغل بكيفية مختلفة حيث لا يوجد فصل بين ما هو صحيح وهويات مزيفة، لأنه باستثناء المؤلف، فإن النصوص التخييلية لا تشتمل على هويات حقيقية على الإطلاق.

ليس في نيتنا أن نحول مقدمة هذا الكتاب إلى رصد لنشأة وتطور مفهوم التخييل، بالرغم من أن هذا مطلب أكاديمي عزيز، حاجة المكتبة العربية إليه ماسة وضرورية.

الهدف من هذا الكتاب توضيح مفهوم التخييل وأدواره المعرفية أو الإبستمولوجية وصلاته المتعددة بالعلوم الإنسانية، ومن ثم الدعوة إلى اعتماد مقاربة مندمجة لإشكالية التخييل، وإعادة استكشاف التراث الفلسفي التحليلي في معالجته لمفهوم التخييل والمضي إلى تشييد ضوابط لفهمه وتحليله. إلى جانب الكشف عن تحولات التخييل وتمدده، من خلال تحليل صلته واندماجه في كيانات طارئة شأن النصوص الترابطية والرسوم المتحركة والسينما وغيرها، والسعي إلى إرساء مفهوم التخييل

التاريخي تبعا للمنظور الما بعد حداثي، رغبة في الإبانة على أن صلة التاريخ بنظرية ما بعد الحداثة لم تعطنا رواية تاريخية جديدة، فقط، بل أعطتنا براديغما مختلفا يستند إلى منظور مناقض للمنظورين الكلاسيكي والحداثي.

يتكون هذا الكتاب من ثمانية فصول، وكل فصل يعالج جانبا من جوانب الموضوع الذي انتدبنا أنفسنا لطرحه وشرحه وتفسيره وتحليله والتدليل على صحته. في **الفصل الأول (التخييل..مفهوم إشكالي)** سعينا إلى إضاءة مفهوم التخييل، إذِ الاستعمال الحالي لا يتميز بالتنوع فقط، ولكن قد يبدو فضفاضا، وقد يقود إلى غموض ولبس، سواء في المجال الفلسفي أو في الحياة الاعتيادية. وعليه، فإن من شأن ذلك التأثير على أفعالنا وأقوالنا. إن معرفة ماذا يكون التخييل، بالمعنى الحقيقي، أو ماذا يكون التخييلي، يستلزم وجود معايير تندرج ضمن حدود هذا المفهوم أو تعريفاته، كما يتصل الأمر بالموضوعات التي ينطبق عليها المفهوم نفسه. فما الذي يسمح لنا بمنح هذه الميزة؟ هل هو جوهر بعض الأشياء، أو أسباب لاحقة تعكس، في الواقع، ليس فقط طريقةً في تنظيم العالم، ولكن كيفية في تفعيله، وما يتعلق بها من أمر اتخاذ القرار؟ وأخيرا، ما المطلوب منا فعله بهذا التصنيف؟ وما الخلاصات التي يجب أن نستخلص بإزاء دلالة ما يترتبُ عن هذا المفهوم من حيث الدلالة والتلقي والوظيفة؟

وفي الفصل الثاني (التخييل والنظريات النقدية الحديثة) عرضنا أربع نظريات نقدية متعلقة بالتخييل، ليس لغاية إثبات الطابع

الصوري والفلسفي لهذه النظريات، ولكن من أجل استكشاف فعل اشتغال هذه الخطابات وهي تبتكر عوالمها، وتحدد طبيعة فعل الإبداع وأسس إنتاج الحكايات، مع العروج على نوعية الآثار، المفاجئة أو غير المفاجئة، الناجمة عن هذه الإبتكارات، هذا في مرحلة أولى، أما في مرحلة ثانية، فأبنا عن الطريقة التي تتميز بها هذه الحركة، من حيث هي ميزات إنجازية ودينامية وتجديدية سواء أتعلق الأمر بشخص المنتج التخييلي أو قارئه. وفي هذه الوضعية، وجدنا أننا لسنا بصدد موضوعات ولا لغات حول موضوعات، ولكن في مواجهة لغة تنتج موضوعاتها وتأويلاتها وتجاربها الخاصة. كما انتهينا إلى أن هذه الموضوعات مستقلة عن أطرها المرجعية، إذ ليست سوى أبنية (نظرية وذهنية) شيدها فعل التخييل وأرساها.

في الفصل الثالث (التخييل، الإبستمولوجيا والعلوم الإنسانية) بادرنا إلى الاسهام في الجدل الدائر، حول مفهوم التخييل ودوره المعرفي أو الإبستمولوجي. وهو جدل برز، من جديد، منذ أربعين سنة خلت، واستمر، بكيفية متواصلة، في حقلي الأدب والعلوم الإنسانية. فما رهانات هذا المسعى؟ وأين تكمن أهمية التخييل، بالنسبة للعلوم الإنسانية؟ وما العلاقة الموجودة بين التخييل والبعد الخيالي؟ وما صلة التخييل بالمد المثالي؟

في الفصل الرابع (التخييل، مقاربات فلسفية وأنثروبولوجية وأدبية) دعونا، بشكل صريح، وتبعا للمعطيات الواردة في الفصلين الأول والثاني، إلى اعتماد دراسة مندمجة لإشكالية التخييل. والواقع

أن الميل إلى هذا النوع من البحوث لم يأت صدفة، بل هو ثمرة اتجاه عام سارت، وما تزال تسير، فيه وإليه كثير من العلوم الإنسانية. وهو من نوع المشاريع التي يجب أن تشد إليها الرحال أملاً في رؤية النشاط التخييلي من زوايا متعددة لكنها متكاملة. أما، في الفصل الخامس (التخييل والفلسفة والتاريخ)، فاخترنا أن نقدم مقترحا مفاده إمكانية معالجة التخييل والفلسفة والتاريخ انطلاقاً من منظور إبستمولوجي، قصد التفكير في أوجه الشبه التي تربط هذه التخصصات الثلاثة، على مستوى نماذج بناء معارفها تباعا. سيكون منطلقنا هو :هل ثمة حوار ممكن بين هذه التخصصات؟ أما السؤال الثاني فهو ذو طبيعة إبستمولوجية: ما المقصود بالمعرفة بالنسبة للتخييل والفلسفة والتاريخ؟ وأخيرا، سنتساءل عن الكيفية التي تبنى بها المعرفة في هذه التخصصات. أما الفصل السادس (نظرية التخييل والعوالم الممكنة) فنقترح تحليلا للأسباب التي جعلت الواقعية الجهية المنسوبة لديفيد لويس ذات تأثير بالغ على نظرية التخييل وتقدير أهميتها كذلك: ترى ما مدى أصالة نظرية ديفيد لويس بخصوص التخييل؟ وهل حالة الاتصال بين العوالم الممكنة وعوالم التخييل يمكن للواحد أن يدافع عنها؟ وهل ما نزال إلى اليوم قادرين على اعتبار هذه المقترحات مثمرة بالنسبة لنظرية التخييل؟ وهل يمكننا أن نرى سمات امتداداتها المستقبلية؟

وفي الفصل السابع (التخييل الأدبي التفاعلي) تتبعنا واحدة من نبوءات بول ريكور الأشد إثارة، ما ورد في مؤلفه المفصلي «الزمن

والمحكي (ج 2)، حيث نبهنا ريكور إلى ضرورة أن نثق في انتظارات القراء، وأن نتيقن أن العديد من الصيغ السردية التي لا نعلمها، لحد الآن، هي في طور الولادة والنشأة. وهي أمور تدل على أن الوظيفة السردية يمكن أن تأخذ أشكالاً متنوعة، لكنها لن تفنى أبدا. وصيغة التخييل الأدبي التفاعلي واحدة من هذه الصيغ التي بلورتها العبقرية السردية الإنسانية المعاصرة.

تحيل عبارة التخييل الأدبي التفاعلي إلى أعمال متنوعة جدا. وفي هذا التنوع يسائل التخييل الأدبي التفاعلي، دفعة واحدة، المحكي والعتاد التفاعلي، الوسائط المتعددة والتخييل.

ونظرا لكون المحكي التفاعلي يبدو عملاً محكماً ومفعماً بالتوترات، فقد أصبحت له قدرة هائلة على المساءلة، بل القدرة على التنبؤ. هذا التوتر ناشئ، قبل أي شيء، عن التفاعل ما بين السردية والتفاعلية. وهو ما يمكنه من تفعيل روابط أخرى أو توترات بشكل متجدد.

وفي الفصل الثامن والأخير (التخييل التاريخي من منظور ما بعد حداثي) سعينا إلى معالجة إشكالية مفهوم التخييل التاريخي، من خلال وضعه في إطاره التاريخي والإبستمولوجي الذي من شأنه أن يضع حدا للخلط الناشئ حديثا، في التفكير الأدبي العربي، الذي فهم خطأ مفهوم «التخيل التاريخي» كما اقترحه الباحث العراقي عبد الله إبراهيم. من المعلوم أن هذا الباحث تبنى هذا المفهوم تفاديا

للمشاكل الكثيرة التي يطرحها مفهوم الرواية التاريخية، من غير أن يتضح لعموم الباحثين أن الأمر لا يتعلق فقط بتبديل مفهوم بمفهوم، ولكن الأمر متصل اتصالا قويا بالانتقال من براديغم إلى براديغم آخر. ولعل غياب الصلة بين نظرية ما بعد الحداثة ومفهوم التخييل التاريخي هو ما سمح باستمرار نفس عائلة المفاهيم الثنائية التي ما فتئ النقاد والباحثون يعتمدونها في إطار التمييز بين الواقع والتخييل والواقع والتاريخ والتخييلي واللاتخييلي، ألخ، بتأثير من البراديغم الوضعاني، في حين تعتبر نظرية ما بعد الحداثة كل حديث عن المرجع الخارجي وهْما، وأن أفضل مرجع للنص التخييلي هو النص ذاته، بتأثير من البراديغم البنائي (التشييدي). ومن هنا تستمد هذه المقالة قيمتها في أنها تعيد عقارب الساعة إلى التوقيت الكوني كي تُقوم معرفة (مغلوطة) انتشرت وعمت ونجمت عنها الكثير من المغالطات سواء على مستوى التنظير أو التحليل. إن مفهوم التخييل التاريخي يجر خلفه قيما ثورية ومصطلحات ومفاهيم جديدة، يدمج نظريات أخرى تحول دون استمرارية سلسلة القيم التفكيرية والتفكرية الكلاسيكية.

الفصل الأول: التخييل.. مفهوم إشكالي؟

- مقدمة

1- تطورات مفهوم التخييل ومقارباته النظرية

1-1- غموض وتوسعات في الاستخدام

1-2- تاريخية المفهوم

1-3- التخييل والأدب

1-4- مقدمات التحليلات الفلسفية الحالية

2- فلسفة التخييل، رهان التعريف

2-1- تعريفات سلبية

2-2- تعريفات إيجابية وجوهرانية

2-3- خاصية التخييلية في ذاتها

3- المشروع: تحليل سياقي ومقاربة تداولية–ثقافية

3-1- التصنيف، الحفز والمقارنة

3-2- ضد الجوهرانية

3-3- النواة العرضانية

3-4- موقف لا نسبوي

3-5- مناهج وطرائق

- خاتمة

مقدمة:

إن الهدف الأساس، من هذه الدراسة، إضاءة مفهوم «التخييل»؛ إذ الاستعمال الحالي لا يتميز بالتنوع فقط، ولكن قد يبدو فضفاضا، وقد يقود إلى غموض ولبس، سواء في المجال الفلسفي أو في الحياة الاعتيادية. ومثل هذه الاختلالات تتجلى على مستوى كيفية وصفنا أو حكمنا على هذا الموضوع أو ذاك، كما قد تترتب عن ذلك مشكلات كبيرة في التفسير الذي نرجو منحه لعينة من التعابير والممارسات وطرق اشتغالها. وعليه، فإن من شأن ذلك التأثير على أفعالنا وأقوالنا. إن معرفة ماذا يكون التخييل، بالمعنى الحقيقي، أو ماذا يكون التخييلي، يستلزم وجود معايير تندرج ضمن حدود هذا المفهوم أو تعريفاته، كما يتصل الأمر بالموضوعات التي ينطبق عليها المفهوم نفسه. فما الذي يسمح لنا بمنح هذه الميزة؟ هل هو جوهر بعض الأشياء، أو أسباب لاحقة تعكس، في الواقع، ليس فقط طريقةً في تنظيم العالم، ولكن كيفية في تفعيله، وما يتعلق بها من أمر اتخاذ القرار؟ فالقول، إن شهرزاد شخصية تخييلية، هل معناه القول بأنها غير موجودة، أو إنها صورة إنسانية ممكنة؟ أو القول إن هذا الأثر الأدبي أثر تخييليّ، هل معناه القول بأنه ليس حقيقيا، أو ليس من واجبنا الاعتقاد به، وأن الأمر مجرد تعلة «للضحك»؟ وهل معناه القول بأننا بصدد آثار فنية مجانية أو بصدد أفكار يجب أن نتخيلها فقط؟ وأخير ما المطلوب منا فعله بهذا التصنيف؟ وما الخلاصات التي يجب أن نستخلص بإزاء دلالة ما يترتبُ عن هذا المفهوم من حيث الدلالة والتلقي والوظيفة؟

1- تطورات مفهوم «التخييل» ومقارباته النظرية

1.1- غموض وتوسعات في الاستخدام:

مفهوم التخييل، مفهوم ملتبس ومتغير وحامل لإيحاءات على وجه الخصوص. ومن أوجه التناقض والحيرة كوننا نشهد، حاليا، ثورة وخصوبة في استخداماته؛ سواء في الخطابات العادية واليومية، أو التقنية، بالإضافة إلى اعتبار التخييل كذبًا أو وَهمًا، أو الحديث عن التخييلات النظرية، المنطقية أو الرياضية (نسبة إلى الرياضيات) والدلالية أو اللاهوتية. زد على ذلك الحديث عن تخييلية اللغة في كليتها (تمثيلاتنا وتجاربنا)، والنماذج والأبنية المجردة. وهكذا صار توسع مجال تطبيق المفهوم يسير بموازاة تصور غامض وفضفاض، مما أفقد المفهومَ فاعليته بالرغم من استمراره في حمل قيم إيجابية أو سلبية، إما بكيفيات ضعيفة أو قوية ووازنة.

يمكنُ أن نزعم أن مفهوم التخييل ليس مفهوما فضفاضا، وإنما هو مالك لمعنى مضاعف يجري به الأمر. فمن جهة أولى، يصبح القول بأن أمرا يعدُّ تخييليا، معناه التأكيد على أنه ليس واقعيا، وليس حقيقيا. ومثاله، شخصيات الليالي أو الشخصيات التاريخية الوارد حكيها باعتبارها منتوجا تخييليا. ومن جهة ثانية، الاعتقاد بأنه كذب أو إيهام مضلل، أو تدليس فاضح. ومن هنا، يمكنُ أن نميز استخداما وصفيا، في الحالة الأولى، من وصف تقويمي، في الحالة الثانية. وتبعا لذلك، يمكن أن نجزم بأن الاستخدام التقويمي هو استخدامٌ

منحرفٌ ومضلل، بمعنى أنه يمكنُ لقصة أن تكون تخييلا دون أن تكون كاذبة أو صيغة من صيغ التضليل المقصود. إن ما يجعل المفهوم غامضا وفضفاضا ليس سببه الاستخدامُ المعياري أو المحايد، وإنما مصدرهُ التوسيعات التي نجريها على المفهوم، توسيعاتٍ تمسُّ الاستخدامين معا، وهما استخدامان مختلفان بطبيعة الحال. وحينما نأتي على القول بأن الواقع، في حد ذاته، ليس إلا تخييلا، مع ما يصاحب ذلك من استيهامات وخيال أو مغالطات مقصودة وإرادية أو مكتسبة شأن المال والأسرة والدين هي كذلك تخييلات اجتماعية، أو الأرقام والمقولات الميتافيزيقية والعوالم الممكنة أو الموضوعات الصورية والنظريات في هيئتها الاعتيادية، السردية أو التقريبية (وفق الصيغة الفلسفية للتخييلات)، والمحكيات التاريخية، والأخبار المتلفزة التي تروي آخر حلقات المسلسلات السياسية، والفواصل الإشهارية، وألعاب الفيديو والواقع الافتراضي ومجتمع الحفلات فإن الأمر لا يخلو من غموض ولبس أو تأويل.

وحتى لو سعينا إلى ترجيح الاستخدام الوصفي لمفهوم التخييل، فلن تكون هناكَ سوى بعض القيم الممكن إضفاؤها على الموضوعات أو التمثيلات التي تشير إليها.

2.1- تاريخية المفهوم:

نقصد بالتخييلات تلك المحكيات التي ليست لا محكيات تاريخية أو شهادات، مثل التراجيدات والروايات والمسرحيات والرسوم المتحركة والخرافات والأساطير والأفلام أو عينة من اللوحات

والمنحوتات، خاصة حينما تسعى إلى تمثيل كائنات خارقة. إن اعتبار هذه التعبيرات (الصيغ التعبيرية) تعبيراتٍ تخييلية، إنما تحدده أعراف تاريخية، في المقام الأول. وعليه، فإن المعنى السلبي الناجم عن محور الحقيقة / الواقع هو ما يفترض أنه أكثر حيادية، كونه يستند إلى تصنيفٍ نوعيّ. ففي الثقافة الغربية، نلاحظ أن التخييل ارتبط، في مرحلة أولى، بمجال الفن، حيث يُدرجُ أفلاطون ضمنهُ الشعرَ والملحمةَ والرسمَ. ويخلصُ إلى أن الأمر يتعلق بأوهام وخدع غير موفقة، مقارنة بالموضوعات، عادة. أما أرسطو فيُضمِّنُ التخييلَ الفنَّ الدراميّ، مفضلا التراجيديا لطابعها «المحاكاتي» والكوني، أي طابعها التعليمي والتطهيري. ونجدُ لدى أفلاطون موقفا سلبيا مما ليس واقعيا أو حقيقيا، في حين يعتبر أرسطو التخييلَ جنسا وفنا، نادرا ما يتم تثمينه في حد ذاته. وهكذا نرى بأن حيادية الجنس لا تمنع من حضور الاعتبارات الأخلاقية.

وفي مرحلة ثانية، برز إلى الوجود تمييز، داخل مقولة العمل الأدبي بين اللّاتخييلية والأعمال التّخييلية، بالنظر إلى محتواها (قصة مبتكرة تتعلق بشخصيات مبتكرة) وصيغتها (رواية أو قصة، ملحمة أو شعر).

ومما ينبغي تسجيله، على ما سلف ذكره، كوْن التعريف الأجناسي لمفهوم التخييل (الأرسطي) يشكو من محتوى التعريف الأنطلوجي - الدلالي (الأفلاطوني)؛ فليس الفنّ مجالًا مالكا لإِشتغاله الخالص، ولكنه مجرد تمثيل تقريبي للواقع، وصيغة من صيغ «المحاكاة». والمحاكاة

حمالة أوجه، وصيغة خادعة ومضللة. ففي الوقت الذي يعتقد فيه أرسطو (الأب الشرعي للشعرية) أن التمثيل المسرحي صيغة محتملة وممكنة وكونية، نجد أن مفكري الرواية الحديثة، خاصة مع نهاية القرن 18، سعوا إلى إضفاء نفس صفات النبالة على الأدب، وكأنهم يردّون على أفلاطون، ليس لأنه يتميز بالطابع الواقعي للذوات، ولكن بسبب حيوية هذه «التقارير» التي يعدها الأدب عن الحياة الاجتماعية. وعليه، لابدَّ أن نؤكد أنه في الوقت الذي كان الروائيون يفتخرون بحقيقة فنهم وجديته، مصورين أنفسهم على أنهم خبراء هزاتِ زمنِهم ومحللوها، كنا نجد المؤرخين، في المقابل، وبعد عشرات السنين، يعدلون الاتجاه كاشفين عن البنية السردية والتخييلية للبورتريهات والأوصاف السردية التي أضفوا على الأحداث.

وفي مرحلة ثالثة، ظهرت إلى الوجود روابط قرابة قوية بين التخييل والأدب، وصار السؤال: هل الأدب مقولة فرعية (صغرى) من الفن، أو هو جنس خاص، كما هو الحال بالنسبة للرسم والسينما والموسيقى أيضا. وفي هذا الباب، صرنا نلاحظ بأن التصورات المتصلة بحدِّ الأدب، أضحتْ مستلة من أداته المألوفة، نقصد لغة الأدب؛ وهذه هي المرحلة الرابعة من هذا التغيير في معنى المفهوم، وعلاقته المميزة بالأداة اللسانية[1].

1- ومن بين أدوات الأدب التمثيلية الزمنُ الحاضر الذي يمتد من خلاله المفهوم في أية صيغة من صيغ التمثيل، مفهومة باعتبارها إشارة خاصة (المنطق والرياضيات) أو لغة (صورية، بصرية، حركية، موسيقية)، لدرجة أن ما ندعوه «تخييلات نظرية» معترف بها أو ميتافيزيقية، يندرج أيضا ضمن شكل لا انفصام فيه بين الكلمة والفكرة المجردة (reification). والفكرة المجردة تستلزم النظر إلى الفكرة باعتبارها شيئا مجردا.

3.1- التخييل والأدب:

يستحسن أن نتوقف برهةً عند مظاهر القرابة بين التخييل والأدب. فتبعًا للنقاشات التي سجلت خلال القرن 18، يلاحظ أنها كانت تدور حول الاستدلال الآتي: تصنيف الروايات والقصص باعتبارها أجناسا فرعية (صغرى)، محايدةً، كمحكياتٍ من التخييل، أي قصصا مبتكرةً، عن شخصيات مبتكرة، هي نتيجة لدينامية خيالية. وهو ما يمكنها من أن تروى وفق أسلوب مميز، كما أنها لاتُعدُّ، دوما، صورا مشوهة عن الواقع. خطابات تستعرض صورا مشوهة عن الواقع، أي حصيلة بسيطة لخيالنا، ولا يمكنُ أن يُنظر إليها بوصفها حقائق. فهي إما كذبٌ أو تسلية، أي إنها، في جميع الأحوال، لا يمكنُ أن تكون من الأمور الجدية. فأمام إدانة الأوهام الروائية هذه، سعى الكتّابُ إلى المنافحة عن جدية مشروعهم، مطالبين بأن يكون لأعمالهم نفس القدرة على صوغ الحقيقة[2]، شأنها شأن الحقيقة التي نلفيها لدى المؤرخين أو العلماء؛ غيرَ أن نداءاتهم اختنقت بفعل حالة التناقض التي تميز طبيعة كتاباتهم: «تخييلات بسيطة»، أي تخييلات لا واقعية وغير حقيقية وغير جدية. فكيف يكون بمقدور الواحد أن يزعم نيله بعضا من هذه الجدوى والمصداقية؟ إن هذا الثلاثي الذي لا يرى في التخييل إلاّ هذا الجانب السلبي، ما يزال مؤثرا، إلى حدّ الآن، وإن بكيفية غير مرئية. والأمر لا يتعلق بشرعية

2- من الواضح أن حقائق الروائيين وحقائق العلماء أو المؤرخين، يمكن اعتبارها من طبيعة مختلفة (أدبية / مجازية)، وتتعلق بموضوعات متباينة.

أنشطة الروائيين، بل يتعداه إلى المشكلات الفلسفية التي تثار، عادة، حينما نتحدث عن التخييليّ أو الأدبيّ. وتشكل الأحكام التي صاغها جون سورل، في مقالته الشهيرة «الوضع المنطقي للخطاب التخييلي» (1979) [1975][3]، من أشد العبارات والأحكام وضوحا وحسما: التخييل يحاكي ظاهرة لسانية، وليست ظاهرة جمالية. ويؤكد أن ليست كل الأعمال التخييلية بأعمالٍ أدبيةٍ فـ «معظم الرسوم المتحركة والقصص الغريبة هي أمثلة عن التخييل، غيرَ أنها ليست من الأدب...» (1975 : 02). إن الأفلام الهوليودية والبوليودية تنتمي إلى التخييل، ولكن الشعر وبعض الأعمال التاريخية والفلسفية[4] تندرج تحت يافطة الأدب اللاتخييليّ، لهذا وجبَ ألا نخلط المفهومين، ذلك إن أحدهما يفترض فيه الانتماء إلى ما هو وصفي (التخييل خاصية داخلية للخطاب)، والآخر تقويمي (الأدب حكم بخصوص قيمة). ويشير سورل إلى أن الكتاب المقدس أثر أدبي يشير إلى موقف لاهوتي محايد، في حين إذا اعتبرنا الكتاب المقدس تخييلا فلأنه تعبير عن اتجاه (1975 : 102). وأضاف أنه لن يأخذ، بعين الاعتبار، معاني أخرى لمفهوم التخييل تربط التخييل بالكذب. واضح إذاً، أن تخييلية الكتاب المقدس قادرة على إثارة الانتباه الأفلاطوني. ثمة ثلاثة أسباب موضوعية تجعل المفهومين مختلفين؛ فمفهوم الأدب

3- «The logical statut of fictional discourses» بلور سورل في المقال السابق إحدى أشهر النظريات وأكثرها تأثيرا، خاصة حينما تحدث عن هذه العبارات التي يضعف فيها المعنى الحرفي أو يقل فيها الجانب الجدي (ص.04). وتسند صنافته للخطابات إلى أفعال قولية ينظر إليها بوصفها» أنماطا تصورية طبيعية»(ص.34).

4- تجدر الإشارة إلى أن روسل حاز جائزة نوبل للآداب سنة 1950، وهو أكبر فيلسوف ظاهراتي في القرن 20.

مفهوم فضفاض وغامض واعتباطيّ في جزء منه وقابل للنقض. وعلى العكس من ذلك، نجدُ أن مفهوم التخييل يحوزُ «شروطا ضرورية وكافية» تجعلهُ جزءا لا يتجزأ من «حقل الخطاب»، نظرا لمقصدية مؤلفيه، وليس بسبب موقف اتخذه القراء. وانطلاقا من هذا المعطى تنشأ لدينا «حدود فاصلة» بين التخييلي واللاّتخييليّ[5]. أما فيما يتعلق بتعريف التخييل أو حدّه، بوصفه خاصية داخلية للخطاب، فإن هذه الفكرة هي أساس التطورات الحالية التي تشهدها الفلسفة التحليلية بخصوص الأعمال التخييلية. ومن الأمور المتأكد منها، في مجال الفلسفة، أن مساهمة سورل، في موضوع التخييل، مساهمة وثّرتْ العلم (أو على الأصح الحقيقة والواقع) والفنّ (أو تخصيصا الأدب، وهو ما عضّدَ الفكرة القائلة بأن التخييل مسألة لغة، قبل كل شيء).

4.I- مقدمات التحليلات الفلسفية الحالية:

أتاح محور الحقيقة / الواقع للفلسفة، منذ أفلاطون، تصور كل تعبير تخييلي بوصفه ما تمَّ ابتكاره وتخيله، أي بوصفه ما ليس واقعيا وغير حقيقيّ، من منظور العالم الواقعي، وما هو قابل لأن يتعرف عليه. ومن هنا، انتشر الحديث عن الأشباح والكلمات الجوفاء[6]، أو الأسماء الجوفاء، نظرا لكونها لا تُحيلُ على قضايا موجودة بالفعل.

5- وإذا كان من المجدي، إخضاع هذا التمييز بين التخييل والأدب للنقاش، سيظهر جليا أن المفهومين لا يعوضان بعضهما بعضا، بكيفية نهائية.

6- هذه القضايا بتعبير فلاسفة دائرة فيينا.

تخييلات ميتافيزيقية، ثم منطقية أو رياضية (في فترة شيوع النزعتين الإسمانية أو التشييدية).. وعليه فقد صار موضوع البحث محاولةَ مساءلةِ روابط اللغةِ بالعالم موضوع السؤال. فليس ثمة فرقٌ كبيرٌ بين التخييل وأيِّ نمط تشييدي مجرد أو ذهنيّ، إذْ إنَّ ما يشغل بالنا معرفةُ إذا ما كنّا نتحدث عن أمرٍ مستقلٍ عن تمثّلاتنا.

وبموازاة ذلك، قاد المحورُ الفني فلاسفةَ آخرين، منذ أرسطو، إلى تبني تعريف / حد أجناسي ووظيفي أكثر مما هو تعريف تخييليّ؛ تعريف ركّز على مساءلة الرهانات الأخلاقية والاجتماعية للأعمال الخيالية. إن القصص المبتكرة المرتبطة بالمشاعر ومخاطر الأهواء، وقدرتها على تضليلنا، ونقل رسائل جدية تطهر قلوبنا وتحقق لنا لذة جمالية. الأمر إذاً، يتعلق بصلة الفنّ بالحياة. ليس هناك، كما هو واضح، فرقٌ بين التخييل والإبداع الأدبي والجماليّ. هناك قضية لابدَّ من استيعابها: إن مقاربة فلسفية لقضية التخييل تعودُ، في الواقع، إلى «الانعطافة اللسانية» التي، من خلالها، تتميز الفلسفة التحليلية (الأنجلوساكسونية). يختلف الخطاب التخييليّ عن الخطاب الوقائعيّ أو الاستدلالات المنطقية، فيكون المطلوب منّا إنجازه، تمييزهما إما على صعيد اللغة أو الاستخدام. كان الفلاسفة، قبل فريجه وراسل، يُبَسّطون الأمر قليلا، لأنهم كانوا يكتفون بالحديث عن التخييل في وضع غياب المرجعية أو اللاحقيقة، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث المعمق في هذا الجنس المتعدد الأوجه، أو أن ينخرطوا في تفسير ما يقوم عليه الفن، وما آثاره وصيغه التمثيلية؟ إنها النظريات الأدبية والنقدية التي انشغلت بمساءلة سلطة الآليات السيميوطيقية

والإدراكية والسردية المتصلة بالأعمال التخييلية وأسرارها. تنصب معظم تفسيرات فريجه وراسل على محور الحقيقة / الواقع، مركزة على معنى الملفوظات التخييلية، دون أن تكون هذه الملفوظات، بشكل عام، قادرة على التفريق بين الفن والتخييل. وفعلا، يقرب فريجه الخطابَ التخييليّ بالشعر والملحمة[7]. ومن ثمة عالج كل خطاب ذي سمات تمثيلية تذويتية. يعثر الملفوظ على معناه، من خلال لعبة الإيحاءات التي هي، أصلا، لعبة البلاغة والتلوين والتنغيم وجمالية اللغة. فهي لعبة لا تنطلق من وظيفة مرجعية اللغة بوصفها جامعة الكلمة بالشيء، أو الفكرة بالحقيقي، وإنما منطلقها الوظيفة التعبيرية. يؤاخذُ راسل، على تخييل التمثيلات المسرحية[8]، ميلها الذاتي إلى المعتقدات البشرية، من خلال ما يتم التعبير عنه، بخلاف الميل الموضوعي الذي يربط الدلالة بالوقائع أو شروط الحقيقة. ولهذا السبب، ومادام التخييل تعبيرا فنيا، فإنه يصبح قضية تذويتية، كاشفا، من داخل خصائص الملفوظ، عن قطيعة مرجعية، محولا القضية إلى قضية خاطئة، أو محرومة من قيمة الحقيقة؛ ذلك لأنها تحولت إلى تعبير شخصيّ، أو هي مجرد أثر بلاغي بالنسبة لفريجه (ن. م).

7- وقد ناقش فريجه هذه المسألة في مقالة مشهورة نشرت، أصلا باللغة الالمانية سنة 1892 (Sinn und Bedeutung)، ثم ترجمت إلى الإنجليزية سنة 1947 (Meaning and Denotation)، ولم تترجم إلى الفرنسية سوى سنة 1972. (Sens et dénotation) وقد اعتمدنا الترجمة الفرنسية.. أما صلة ذلك بما نحن فيه، فتجب الإشارة إلى أن فريجة ناقش حالة «أوليس» مما أثر بشكل بالغ على معظم الفلسفات التحليلية.

8- ناقش راسل (1872-1970) حالة شخصية «هاملت» في مؤلفه :

La connaissance, sa portée et ses limites humaine

، ضمن منشورات فران (VRIN)، طبعة 2003.

أما «الانعطافة اللسانية» فقد عنيت بدراسة طبيعة التخييل واشتغاله، من زاوية صلته باللغة، معززة الروابط بين المستويات الأنطلوجية والدلالية والإبستيمية، مغيرة السؤال: «هل هذا موجود؟»، إلى «هل هذا حقيقي؟». وبهذه الكيفية، وضعت النظريات الحقيقية (الحقانية) الإشراطية للدلالة السؤالَ الثانيَّ تحت رحمة السؤال الأول. فتصور اللغة باعتبارها صورة للعالم تتساءل، هكذا، عن معنى الملفوظ التخييلي (ما شروط الحقيقة؟)، مطالبة بالبحث عن الموضوعات التخييلية إن كانت موجودة من عدمها، الأمر الذي وجه اهتمامها إلى البحث عن توفير ضمانات للمعرفة التي نمتلك عن أشياء العالم. إن التحليلات المنطقية لفريجه وراسل لا تتحمل، بوضوح، مسؤولية التفريق بين التخييل والفن الأدبي أو المسرحي، لكنها تتبع، بشكل حرفي، محور الحقيقة / الواقع، مقدمة تفسيرا لوضعية ملفوظات التخييل اعتمادا على نظرية عامة للغة تمت بلورتها. وعلى النقيض من كل ذلك، فإن الأسئلة التي تطرحها أعمال التخييل هي ذات طبيعة جمالية، ولا تعني، من قريب أو من بعيد، المناطقة. وبإمكاننا الجزم أنه بعد الإيضاحات التي قدمها سورل، فإن الحدود الفاصلة بين ما له صلة بقضية التخييل، وما له صلة بسمات الاشتغال الجمالي، لعيّنة من الآثار أو التعبيرات، أضحتْ واضحة لدرجة أنها تمكننا، الآن، من عدم الخلط بينهما، وخاصة إذا تذكرنا أن: ما يهمُّ

الفلاسفة، من أمر التخييل، هو طبيعة الأعمال الأدبية والسينمائية أو التصويرية وطرق اشتغالها بوصفها أعمالا فنية.

ولتلخيص ما سبق، نؤكد أن الهم الأول الذي يؤرق الباحث في قضية «التخييل»: هل مصطلح «تخييل» ذو طبيعة تصورية أو لسانية أو أنطلوجية؟ هل نحن بإزاء مشكلة كلمات ومقولات أو تباينٍ في الاستخدام؟ أو هل يتصل الأمر بمستوى الموضوعات نفسها(تعبيرات / تطبيقات) التي نسعى إلى وصفها حيث تحضر مختلف المظاهر التي ناقشها فتجنشتاين، خاصة إمكانية تحديد ماذا نقصد بلعب[9]. وبتعبير مختلف، ما السؤال الذي ينبغي أن يأخذ بلبنا، فنكون قادرين على الإجابة عنه: ما التخييل؟ هل هو تخييل؟ السؤال الثاني يستلزم إمكانية توفرنا على معايير واضحة، تمكننا من معرفة خاصية التخييلية والوصف بها، بشكل صحيح. السؤال الأول يسعى إلى البحث عن الشروط الضرورية والكافية. وفي الختام، ثمة سؤال، بعيد عن السؤالين السابقين، يقتضي منّا التساؤل عن سبب قولنا: إن هذا تخييل؟ وهو سؤال يقودنا إلى تحديد أسباب الحكم على التخييلية، إذا ما غابت خاصية نوعية تقوم عليها التخييلية.

9- Wittgenstein, L (2014), Recherches Philosophiques, tr. fr. Françoise Dastur, Maurice Elice, Jean-Luc Gautero, Paris, Telgallimard.
وللإشارة فقد استفدنا من المقدمة التي وضعتها إليزابيث ريغال (Elisabeth Rigal) كثيرا، في استكناه فكر فتجنشتاين.

2- فلسفة التخييل، رهان التعريف:

1.2- تعريفات سلبية:

من أكثر الطرق وأشهرها، والمتسمة بطابعها العملي، دون شك، السعي إلى تعريف ما نعنيه بـ «التخييل»، من خلال:

- سلبه واحدة من سماته الأساسية؛
- تغييب عنصر من عناصره المكونة.

وهكذا، يمكنُ القولُ، إن هذه شخصية من شخصيات التخييل، معناه أنها شخصيةٌ لا وجود لها. وإن محكيا تخييليا هو محكي ليس واقعيا، أو ليس محكيا جديا، أو ما لا يدعونا إلى الاعتقاد به، بنفس الطريقة التي نعتقد بها حينما يتعلق الأمر بشهادة أو مقالة. واضحٌ، أننا، بقليل من التفكير، سندرك، وبسرعة، محدودية مثل هذا الإجراء كونَ هذا الأمر لن يمكننا من إدراك خاصية هذه المكونات أو تعبيراتها. فكلّ ما ليس كذلك ليس، بالضرورة، تخييلا. أضف إلى ذلك، إن محكي التخييل يمكن أن يشتملَ على عبارات صادقة أو عبارات تتحدث عن أشخاص موجودين.

هذا النوع من الاعتبارات، أمامهُ حياة مديدة، منذ المناظرات الأولى المتعلقة بطبيعة الموضوعات التخييلية (ريل (1933)، ومور (1933))، إلى حدود التفسيرات الدلالية للعبارات التخييلية (كما أوردنا ذلك لدى فريجه وراسّل). وهكذا، نلاحظ، للمرة الألف، أن التفسيرات المنصبة على طبيعة التخييل واشتغاله، لم تخرج عن

محور الحقيقة / الواقع، أو على هامش هذا المحور، إذا توخينا التدقيق، فشرلوك هولمز لا وجود له، ومع ذلك نتفق، على القول، إنه مفتش شرطة، أو أن ننكر أنه كان، يوما، خروفا. مشكلة المرجع تركز، من خلال هذا المنظور، على الجهود الفلسفية:

فهل الموضوعات التخييلية موضوعات لا وجود لها؟ لكن هل الوجود خصيصة؟ هل هي موضوعات مجردة؟ هل هي ممكنات؟ وهل يجب أن ندعم الأطروحات الواقعية وندافع عن صيغ الوجود الخاصة لهذه الهويات المريبة؟

حاولت مرغريت ماكدونالد في مقالتها «لغة التخييل» (1954)[10] الخروج من دائرة التعريفات السلبية، معاكسة اتجاه المقاربات الأنطولوجية ـ الدلالية الكلاسيكية، مبشرةً بمحور ثانٍ؛ المحور الجمالي، مقربةً المحكي التخييلي من الآثار الأدبية[11]. وقد جعلت مرغريت أرسطو يلعب ضد أفلاطون؛ فالشخصية التخييلية ليست سوى قطعة أو علامة داخل نظام مغلق، وداخله يوجد عالم تخييلي. فـ «هناك، يقينا، معنى يكون، بفضله العمل التخييلي، قانونا بالنسبة لنفسه»[12]؛ لكننا نسجل بأن هذا القول لنْ يحل المشكلات الميتافيزيقية المزمنة والمرتبطة بالوضع الاعتباري لهذه الكيانات أو الهويات، غير إنه يبيح لنا إمكانية إدماج بعض من سماتها الخاصة

10- Margaret, MacDonald, «Le langage de la fiction», Poétique, N°78, Avril
11- قمنا باللعبة نفسها في كتابنا العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني (2013).
12- Margaret, McD, p.182,1954

2- فلسفة التخييل، رهان التعريف:

1.2- تعريفات سلبية:

من أكثر الطرق وأشهرها، والمتسمة بطابعها العملي، دون شك، السعي إلى تعريف ما نعنيه بـ «التخييل»، من خلال:

- سلبه واحدة من سماته الأساسية؛
- تغييب عنصر من عناصره المكونة.

وهكذا، يمكنُ القولُ، إن هذه شخصية من شخصيات التخييل، معناه أنها شخصيةٌ لا وجود لها. وإن محكيا تخييليا هو محكي ليس واقعيا، أو ليس محكيا جديا، أو ما لا يدعونا إلى الاعتقاد به، بنفس الطريقة التي نعتقد بها حينما يتعلق الأمر بشهادة أو مقالة. واضحٌ، أننا، بقليل من التفكير، سندرك، وبسرعة، محدودية مثل هذا الإجراء كونَ هذا الأمر لن يمكننا من إدراك خاصية هذه المكونات أو تعبيراتها. فكلّ ما ليس كذلك ليس، بالضرورة، تخييلا. أضف إلى ذلك، إن محكي التخييل يمكن أن يشتملَ على عبارات صادقة أو عبارات تتحدث عن أشخاص موجودين.

هذا النوع من الاعتبارات، أمامهُ حياة مديدة، منذ المناظرات الأولى المتعلقة بطبيعة الموضوعات التخييلية (ريل (1933)، ومور (1933))، إلى حدود التفسيرات الدلالية للعبارات التخييلية (كما أوردنا ذلك لدى فريجه وراسّل). وهكذا، نلاحظ، للمرة الألف، أن التفسيرات المنصبة على طبيعة التخييل واشتغاله، لم تخرج عن

محور الحقيقة / الواقع، أو على هامش هذا المحور، إذا توخينا التدقيق، فشرلوك هولمز لا وجود له، ومع ذلك نتفق، على القول، إنه مفتش شرطة، أو أن ننكر أنه كان، يوما، خروفا. مشكلة المرجع تركز، من خلال هذا المنظور، على الجهود الفلسفية:

فهل الموضوعات التخييلية موضوعات لا وجود لها؟ لكن هل الوجود خصيصة؟ هل هي موضوعات مجردة؟ هل هي ممكنات؟ وهل يجب أن ندعم الأطروحات الواقعية وندافع عن صيغ الوجود الخاصة لهذه الهويات المريبة؟

حاولت مرغريت ماكدونالد في مقالتها «لغة التخييل» (1954)[10] الخروج من دائرة التعريفات السلبية، معاكسة اتجاه المقاربات الأنطولوجية ـ الدلالية الكلاسيكية، مبشرةً بمحور ثانٍ؛ المحور الجمالي، مقربةً المحكي التخييلي من الآثار الأدبية[11]. وقد جعلت مرغريت أرسطو يلعب ضد أفلاطون؛ فالشخصية التخييلية ليست سوى قطعة أو علامة داخل نظام مغلق، وداخله يوجد عالم تخييلي. فـ «هناك، يقينا، معنى يكون، بفضله العمل التخييلي، قانونا بالنسبة لنفسه»[12]؛ لكننا نسجل بأن هذا القول لنْ يحل المشكلات الميتافيزيقية المزمنة والمرتبطة بالوضع الاعتباري لهذه الكيانات أو الهويات، غير إنه يبيح لنا إمكانية إدماج بعض من سماتها الخاصة

10- Margaret, MacDonald, «Le langage de la fiction», Poétique, N°78, Avril
11- قمنا باللعبة نفسها في كتابنا العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني (2013).
12- Margaret, McD, p.182,1954

في مجرى التحليل. يتعاظم الغموض في ربط التخييل بالفن، وليس في ربط التخييل باللغة[13].

2.2- تعريفات إيجابية وجوهرانية:

عادة ما يستدعي الإبداع والخيال بوصفهما عنوانين دالين على خصوصية التخييل. نتحدث عن موضوعات خيالية أو محكيات مبتكرة أو استيهامات أو خيالات، لكلّ ما يندرج في المخيلة الذهنية. فهذان المفهومان حاضران سواء في التعريفات العادية أو في المحاولات النظرية؛ غيرَ إن وصفهما ما يزال مطبوعا بالنقص، خاصة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الضبابية التي يعانيانها. ثمّ، متى يكون شرعيا القول بأن هذه الشخصية مبتكرة؟ هل هي درجة أصالتها أو مجرد ظهورها في قصة معينة؟ يلاحظ ب. لامارك[14](2003)، وهو محق في ذلك، أنه، في الوقت الذي نعتقد بأن الأبطال والشخصيات المتصارعة، في محكي ما، هي شخصيات مبتكرة، تتمتع بسمات شخصية ما وخصائص مميزة، يمكنُ أن نقول الشيء نفسه حينما نجد أنفسنا أمام كلمة «حشد» وقد احتلت المشهد وتحكمت فيه. والمشكلة، كما هو واضح، تطرح بخصوص المحكي، حيث باستطاعة بصمات الجنس الأدبي وقواعده أن تقوِّضَ ما بتنا نحسبه إبداعية المؤلف.

أما فيما يخصُّ ملَكة الخيال، فلا يبدو الأمر ضروريا أن يكون التخييل منتوجه. فبإمكان حالمٍ سيّء أن يشيد تخييلا، كأن يجعل

13- إن مرغريت ماكدونالد تتخذ من هذا المتغير حجة لدعم دعوتها إلى أسبقية التعبيرات التخييلية.
14- P.Lamarque

للخرتيت (وحيد القرن) ريشا، وهو أمرٌ لا يحتاج إلى أن نستنزف طاقاتنا الذهنية. وكلّ ما نتخيله ليس بالضرورة تخييليا. فإذا كان ما ندعوه تخييلا يرتبط، في جزء منه، بما نبدعه وما نتخيله، سيكون هذا الحدُّ غيرَ كافٍ لصياغة معيارٍ لهويةٍ جوهرانية أو تأكيد قويّ.

من الأفيد، في مثل هذه الحال، التذكير بالذي حفز الفلاسفة على تحديد جوهر التخييل (العمل التخييلي) بمنأى عن بعده السلبيّ، في إشارة إلى خلط التخييل بالكذب. وبالفعل، نلاحظُ لدى النقد الذي يستلهمُ الأفلاطونية، على وجه الخصوص، موقفا سلبيا من المحكيات التخييلية؛ إذ يرى أن الشعراء وصناع الفرجة يفتقرون إلى الحس الأخلاقيّ لكونهم يوهمون المستمعين، بحثّهم على الاعتقاد بأمور خاطئة ووهمية. هذا خطأ فادحٌ، على مستوى استعمال المقولات؛ إذ ليس الروائيون كذابين لأن الجمهور واعٍ بما يصنعون، فهم يقبلون بالأمر ويجدون فيه لذةً فائقة. وفي هذا المعنى، نلاحظُ أن الذي حدَّد نظام التخييل هو مفهوم «التمويه الحر»، أو بعبارة أشد تدقيقا «التمويه اللعبي التقاسمي» كما عند شايفر (1999). انطلاقا من هذه النقطة تنشأُ معظمُ الصياغات والشروط الضرورية والكافية لخاصية التخييلية، وهي العناصرُ التي تربطُ بين هذه الصياغات والشروط وموقف «يتظاهر بأن...». وهكذا، يتخيل الطفل نفسه قرصانا، والمؤلف الذي يسردُ حكاية يوهمُ فيها بأنه يقول الحقيقة، أو يوهمُ بأنه المؤلف، والقارئ بدوره، يتظاهرُ بأنه يعتقد بهذه الأحداث. وفي حالة التخييلات النظرية، بإمكان عالم أن يتظاهرَ باعتقاده بوجود هذا

الشيء أو ذاك، أو يقبل بوجوده، كي يجد حلاً للمشكلة التي تشغل بالهُ. في هذه الحالة، سنقولُ إنَّهُ يتظاهرُ كما لو أنه يضمّ هذه العناصر للعبة الاستدلال أو الاقناع[15].

لحد الآن، هذه مجرد اختيارات شبه واضحة، كرّسها مجموعة من الفلاسفة من أجل تحديد مجال التخييل؛ لكنه مع الشاعر صامويل طايلور كوليردج (1817)، على وجه الخصوص، ستتضح الأمور، بشكل أفضل، حينما تحدث عمّا سماه بـ «تعليق طوعي لعدم اليقين» (1817)[16]، وهو تعبير ذكّرَ به سورل، في بداية مقالته المشار إليها سلفا، وهو يقصد فضح فعل ـ الدعاية الرخيصة وليس جوهر تعبيرها الحدسيّ. ما تجبُ الإشارة إليه، أننا، بهذا الصنيع، انتقلنا، في تعريف التخييل، من التوصيف الأنطلوجي (هذا لا وجود له، هذا ليس واقعيا)، أو التوصيف الدلالي (الكلمة جوفاء، أو هذا ليس حقيقيا، أو إنه ليس صادقا أو كاذبا)، إلى خصوصية سيكولوجية جدا، طريقة مخصوصة للاعتقاد بمحتوى العبارة، أي إلى «يوهمُ بالاعتقاد» وأن هذه القضية صادقة، لهذا السبب المضمر أو ذاك، مقصدية خاصة وتطبيقية، أو عرف أو تعاقد جماعي.

15- نجد لدى فيهنجر (Vaihinger)(1911)، ترجمة كريستوفر بوفيان، مثالا، في هذا الباب، إذ يوردُ أن رجلا كان له سبعة عشر جملا، وأراد أن يقسم إرثه على أبنائه الثلاثة، بكيفية يحصل فيها ابنه البكر على النصف، والثاني على الثلث والثالث على التسع. أكيد إن القسمة ستكون سهلة ومحلولة إذا ما زيدَ الجمل الثامن عشرة المتخيل إلى القطيع: 09 حيوانات للابن البكر، و06 حيوانات للابن الثاني، أما الثالث فلن يحصل سوى على اثنين، في حين نلق الجمل الثامن عشرة بعدما تظاهر الرجل أنه مالكه. لا يتعلق الأمر بكذبة، ولكن باعتقاد يوهمُ بأن الأمور تمّتْ هكذا.

16- وردت هذه العبارة في سيرة الشاعر البريطاني كوليريدج «Biographia Literaria» (1817) والتي ترجمها إلى الفرنسية جاك داراس تحت عنوان:

« Autobiographie littéraire, chap. XIV », dans La Balade du vieux marin et autres textes, Éditions Gallimard, coll. « NRF Poésie », 2013

3.2- خاصية التخييلية في ذاتها

سبق أن ألمحنا إلى «الانعطافة اللسانية» التي دشنها كل من فريجه وراسّل، والمتعلقة بمشكلة التخييل من منظور لغوي. إن التخييل، بوصفه تعبيرا لسانيا، صار يعتبر، تدريجيا، خاصية للعبارة والنص والخطاب أو الفعل الكلامي أو التحاور أو المحكي أو المؤَلَّف. يمكنُ أن تكون خاصية دلالية، أسلوبية، أو تداولية، ولكنها، في جميع الحالات، تبقى سمة جوهرية للتعبير. وإذا كان الفرق بين التخييل والأدب موضعَ نقاش واختلاف، فليس موضوعا جوهريا، ولنْ يكونَ، من المجدي، معالجة ومناقشة الأبنية التلفظية، بطريقة تفضيلية، مقارنة بالوسائط التمثيلية الأخرى. وحتّى لو وسّعنا فئة التخييلات لتشمل فئة الفنون التمثيلية، كما يقول كاندل والطون (1990)[17]، فإن الموضوعات التي ستنطبق عليها خاصية التخييلية، لن تتعدى عتبة العبارات[18].

يتوقف أمرُ تعرف هذه الخاصية، في آخر المطاف، على نظرية اللغة التي يتبناها الباحث. وإن اعتماد تصور «تمثيلاني» للغة، بوصفه صورة عن العالم سيدفعنا إلى التفكير في التخييلية انطلاقا من غياب المرجع الذي تشتكي منه العبارة، أو انطلاقا من مستوى قيمة الحقيقة. وعلى النقيض من كل ذلك، نلاحظ اننا لا نشتكي من الأمور السالفة الذكر، عندما نتبنى نظرية أفعال الكلام؛ إذ نجد تفسيرا

17) لينظر كتابنا العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، 2013، ص. 68-70.

18) يمكن أن نفترض أن الخاصية التخييلية، على المستوى الذهني، تنطبق على المحتويات الذهنية، ولكن ما إن تتكرر هذ المحتويات في محتويات قضوية، فإننا نفضل المقاربة اللسانية.

للخاصية التخييلية. وإذا اعتمدنا المقصدية، وفق نظرية سورل، أو مفهوم العرف، وفق تعريفه لدى غرايس سنجد الأمر مختلفا لأن الأفعال التوكيدية تشتغل من داخل عبارة جدية. ولعل الجديد في مشكلة التخييل، باعتباره عقائد موهمة، يعود الفضل فيها إلى نظرية خاصة في اللغة. ولنْ يكون بإمكاننا فهم ذلك إلاّ إذا اكتشفنا منهجية مختلفة، حيثُ لا ينظرُ إلى التخييل بوصفه فصلا من فصول نظرية عامة للغة (أي اعتبار التخييل انزياحا وانحرافا عن النظام)، ولكن موضوعا خالصا، وهو ما سيسهم في إيجاد فلسفة للتخييل.

وإذا توخينا تلخيص ما سلف، تجب الإشارة إلى أن المقاربات الفلسفية الحالية، بالإضافة إلى استعمالاتنا العادية لمفهوم التخييل، تتبنى قناعة مفادها أن وجود فكرة خاصة للتخييلية المطلقة (عينة من الموضوعات وصيغ التعبير أو الممارسات) هي من طبيعة تخييلية. ونضع، في المقام الأول، ما ندعوه بـ «مؤلفات التخييل». ولهذا السبب، نجدُ أن بعض الفلاسفة قد اقترح، بحماسة شديدة، مجموعة شروط ضرورية وكافية للتخييلية أجمعت، رغم الاختلاف الحاصل بين هؤلاء الفلاسفة، على شرط «التظاهر». ولهذا اعتبر محور الحقيقة / الواقع والمحور الجمالي، محورين ثانويين؛ ذلك أن ما يهمُّ هو المطالبةُ بموقف إبستيميّ يكون فيه أمرُ القضية (صادقة أو كاذبة) قليل الشأن، وأمر القوة الأنطلوجية قليل الأهمية، وكذا الطبيعة الفنية للتعبير. إن تعريفًا واضحا وقارا قد صيغَ، منذ

أمد، وهو تعريف من طبيعة ذهنية[19]: للأثر التخييلي خاصية، كونَهُ تخييلًا. وهذه الخاصية تصبح، تدريجيا، مضمرة في اللغة، ثم تصبح صريحة وعلائقية في الفعل التواصلي[20].

3- المشروع: تحليل سياقي ومقاربة تداولية:

1.3- التصنيف، الحفز والمقارنة

ما نستهدفه، في هذا المقال، كما عبرنا عن ذلك أكثر من مرة، أن نوضح معنى مفهوم «تخييل». فقبل عشرة قرون أو أكثر، كان المفهوم[21]، في سياقه العربي واضحا، نظرا لارتباطه الوثيق بكل الدراسات الشعرية. وكان هناك شبه إجماع على ما يعنيه التخييل، وما يرتبط بجوانب دراسته، لكن منذ أكثر من ثلاثين سنة حدثت فوضى ملحوظة في استخدامه. ومنذ أن عنون الباحث العراقي عبد الله إبراهيم مؤلفه بالتخيل التاريخي: السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية (2011)، انتصب المفهوم عملاقا ومثيرا سحريا، وصرنا نرى ونقرأ مؤلفات ومقالات توظفه، وصار يكفي أن يضعه الواحد منا عنوانا أو جزءا من عنوان حتى تحصل المعجزة. لقد صار التخييل شعارا وطلبا للتميز والتمييز. ومن هنا، استقرّت، في أذهاننا، ضرورة العناية بالتخييل، خاصة لما ارتبط المفهوم بأكثر

19- ص.19.

20- لينظر كتابنا (العوالم التخييلية)، ص 153.

21- ينظر كتاب يوسف الإدريسي، 2012، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية والإسلامية، ط 1، منشورات ضفاف (لبنان) ومنشورات الاختلاف (الجزائر)، صص. 208-157.
وكذلك كتاب: صلاح عيد، 1993، التخييل نظرية الشعر العربي، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر،، صص. 21-85.

من صيغة تعبيرية. وأسهم في توضيح معنى مفهوم التخييل، من جوانب شتى. ومما يثير الحيرة، حيرتنا، هذه الثنائيات، من جهة، ما بين التخييلي واللاتخييلي. وما يعنينا أن نقدر الفوائد والحدود. ليس في نيتنا إنكار هذه الاختلافات، نظرًا لوجود هذه المناطق الوسطى أو الما-بين، والوضعيات المبهمة واللعب بالقيم أو الحاجات العامة جدا. يجبُ إخضاع كل ذلك لمقولات شديدة الوضوح، آخذين، بعين الاعتبار، هذه العناصر والرهانات المستخدمة.

إن مصطلح» العمل التخييلي» الذي ننعت به الروايات والحكايات والقصص يبدو مصطلحا معللا وخادعا، في آنٍ، وكذلك يبدو مفهوم التخييل موضوعا مناسبا لأن يناقش ويدافع عنه، لكنه لا يخلو من تضليل كلما سعينا إلى تطبيقه على مادة مطلقة. رجاؤنا أن نوضح أن اختيار مفهوم التخييل بوصفه مفهوما «تصنيفيا» نسبيا، لهُ من الفوائد الجمة. وبتعبير مختلف، إننا نستخدم هذا المفهوم نظرا لبعض الفوائد النظرية والتطبيقية التي يعد بها، وانطلاقا من حكم محفز ومضبوط، يوجدُ ضمن السياقات المختلفة. إن من شأن فهم الدوافع والحوافز أن يقودنا إلى جعل التحليلات والمناظرات القائمة حول المفهوم واضحة بشكل كاف.

لسنا بحاجة إلى شرح طبيعة التخييل، ما دمنا قد اعتبرناه صفة تمنحنا جوابا معللا، في بعض الوضعيات، أو بالنظر إلى عينة من الرهانات أو ملامح هذه الوضعية أو هذه الأشياء أو هذه التعبيرات اللسانية، أو بمعنى عام، هذه الأبنية الرمزية أو الأنشطة أو المواقف.

بإيجاز، إذا كلفنا أنفسنا عناء تتبع الدور الذي نمنح لهذا المفهوم، فإن هذا الأخير سيبدو لنا ثمرة فعل حكمٍ أكثر مما هو فعل تصنيفٍ لهذا العنصر أو ذاك من عناصر العالم. يتضاعفُ السؤال ويتضخم: لماذا نحكمُ على أن هذا العنصر من التخييل، وأن هذه العبارة (الملفوظ) أو هذا التمثيل تخييليان؟ وما التصورات العامة والقيم وأبعاد هذه الظواهر، تثوي وراء استخدامنا الوصفي لهذا المفهوم؟ وسيكون من شأن اقتراح معايير تصورية ونوعية من الوسائل (شبه ـ مصورنة)، تمكيننا من التأقلم مع مختلف ملامح الظواهر المتصلة بالتخييل.

2.3- ضد الجوهرانية:

ليس من المفاجئ أن نلاحظ أن أغلبية هذه المفاهيم فضفاضة وغير متناهية، إلى أن نتصورها في هذا السياق أو ذاك؛ غيرَ أن هذا النمط من الإيضاح لمْ يتحققْ، لحدِّ الآن، في وضعية التخييل الذي نفترض أن له طبيعة أو اشتغالا خاصين، أو تعريفا قارًّا وثابتا، منذُ أن تركّز السؤال على الحكايات التخييلية المقصودة. إن دلالة مفهوم التخييل، تشتغل من خلال فضاءات التشابه، وإنَّ استخداماتها تستجيبُ لرهانات متعددة.

بإمكاننا أن نعرف أن العيشوني أو فاطمة قريطس، في «الضوء الهارب» لمحمد برادة، أو عبد المولى اليموري، في رواية «ثورة المريدين» لسعيد بنسعيد العلوي، هي شخصيات مبتكرة على يد مؤلفيها، كما نحنُ متيقنون من أن جمال عبد الناصر ومعمر القذافي

وصدام حسين، في رواية ما، أو في دراسة تاريخية، هي شخصيات وجدت فعلا. كما سيكونُ بمقدورنا معرفة عينة من مقاصد المؤلفين، أو معرفة أعراف اجتماعية بعينها تحدد الكيفية التي يجب أن يتلقى بها جمهور القراء هذا المحكي أو ذاك. وبإمكاننا أيضا، أن نعرف، لأننا قررنا ذلك، أننا بصدد لعب دور أمير أو ربان فضاء. وسنكون قادرين على تخيل سيناريو معين، نحن متورطون افتراضا، في لحظة من لحظاته، نشترط حضور الجَمَل الثامن عشرة؛ غيرَ أنّ زعمنا أننا نعرف، بنفس الكيفية، أن كلّ هذا جزءٌ من نظام التخييل، أمرٌ قابلٌ للمناقشة، نظرًا للمظهر الكلي أو الجزئي لهذا المفهوم المتعدد الدلالات بطبيعة الحال.

لا تقدمُ المواقف الجوهرانية إلا عددا محدودا من الوضعيات أو العناصر لما ندعوه، عادة، تخييلات، لهذا قد يكون للتعريف المطلق، في مثل هذه الحال، مفعول مدمر، بل قد يدحض الحكم القائل بأن التخييل يستجيب لقضايا مختلفة حسب الوضعيات. فالقول إن الغول الموجود في الخزانة، هو تخييلٌ، مثلا، لأنه لا وجود له، ليس إجابة صحيحة، بالرغم من أن معناه ليس مما يحيطُ التعريف الجوهراني به. وماذا سنقول عن قاهرة الروائيين؟ أو طنجة الروائيين؟ هل تمَّ وصفهما وتأويلهما وابتكارهما؟ كيف نتحدث، بكامل الحياد، عن تخييلية لعبة الفيديو إذا ما كانت لها آثار واقعية على حياة اللاعبين واقتصادهم؟ أو ما نلفيه في الخرافات الداعية إلى الأخلاق، أو الكتابات الساخرة، هل يجبُ أن نتمسك بالمظهر اللعبي والإيهامي للسرد، كيْ نكتشف معناها ونضيء آليات تلقيها؟ ختاما، يبدو جليا،

أن الأسباب التي تدفعنا للحكم على الموضوعات الرياضية على أنها تخييلات ليست هي نفسُ الأسباب التي تدفعنا إلى وصف تخييلات المؤسسات الاجتماعية أو المحكيات التاريخية. إنَّ تعريف التخييل، من المنظور الجمالي، أي بوصف التخييل إبداعا لمؤلف، سيقودنا، دون ريب، إلى فصل جذري للعالم الواقعي عن العوالم التخييلية[22]. هذا ثمنٌ باهضٌ لا بدَّ من دفعه لمثل هذا الانزياح باتجاه تعريف أشدّ صورنة وعمومية للتخييل.

تدفع المقاربة العرفية التخييلَ إلى أن يتماهي مع القصة كما تُروى في نشاط اجتماعي معترف به جماعيا؛ إذ تدعُ جانبا توظيف التخييل بوصفه حضنا للأحلام والاستيهامات والأوهام واللجوء إلى المتخيل.

التعارض بين التخييلي واللّاتخييلي يمكنُ ملاحظته، غالبا، من خلال الوقوف على أوجه الاختلاف بين حكايات (المحقق كولمبو، في بعض روايات الميلودي حمدوشي) أو الفيلم والقرد (في كليلة ودمنة) ونظرية داوين لتطور الأنواع. إذا ما اتفقنا على ألاّ فرق موجود بين مختلف هذه التعبيرات، سيتضح لنا بأن التخييلي، هنا، هو في وضعيةٍ اتصال بما هو لا تخييلي. وبالفعل، يجب أن نحافظ لكل مقصدية مختلفة بقسمتها، وكذلك بالنسبة للأنماط المتنوعة من الأبنية الرمزية، أي مجموع الأشياء التي تعنينا هنا. فليس ثمةَ فرقٌ

22- راجع عملينا الآتيين من أجل تعريف ماهية العالم التخييلي:
- العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، ص. 112.
- «نظرية العوالم الممكنة ونظريات التخييل الأدبي»، مجلة سرود، العدد01، ربيع 2018، صص. 31-42

مطلق بين التخييلي واللاتخييليّ، وبالتالي لا وجودَ خاص لفضاء تخييلي خالصٍ، سواء أتعلق الأمر بعمل تخييلي، أم بموضوع من صلب الخيال، أم لعبة محاكاة جماعية. اعتمادا على هذا المنظور، فإن التخييلي لن يكون، تماما، خصيصة لكلٍّ (الرواية باعتبارها عملا تخييليا)، بل مجردَ ميزة يجبُ أن نضفيها على بعض من أجزائه أو بعض طرق استخدامه كيْ نُسوغَ أحكامنا الخاصة.

تواجهُ التصورَ الجوهرانيَّ صعوبتان إثنتان: الطبيعة المفارقة للمشكلات الفلسفية المتعلقة بالموضوعات والطريقة، بمعنى آخر الالتفافُ في تقديم الإجابة. ومثال الحالة الأولى، يمكن أن نستدلّ بالمفارقة المسماة تخييلا: ما التفسير الذي يجب أن نقدم على كوننا نتوفر على ردود عاطفية في مواجهة موضوعات نعرف، بالضرورة، أنها لا تتمتع بأي وجود، أو تعبيرات ليس لها إلا وجود تمويهيّ؟ أما مسألة القيمة المعرفية للحكايات التخييلية، فتشكل مثالا ثانيا: كيف يكون بإمكان هذه الحكايات أن تعلمنا شيئًا عن العالم الواقعيّ؟

بعض الفلاسفة سعى، بطبيعة الحال، إلى تقديم حلول مرشدة ومتماسكة مع تفسير طبيعة الآثار التخييلية وطرق اشتغالها، غيرَ أنّ أكبر عيوبها أنها مصوغةٌ على المقاس. فمفاهيم المعتقدات ـ الناقصة[23] وشبه ـ الانفعالات[24]، كما نلفيها لدى كورّي[25] (1990)

23- quasi-croyances
24- quasi-émotions

25- العوالم التخييلية، صص. 63-64، 68.

ووالطون (1990)، وهي نماذج تمثيلية نموذجية، مقبولةٌ، من حيث الحدس، لكنها فضافضة من حيث الصياغة التنظيرية.

ونتيجة لذلك، فإن الحكم على التخييلية، في هذه الدراسة، كما نرجوها، هي حصيلة لبحثٍ متحمسٍ واختيار لأكثر من وضعية، وهي، لذلك، تمتلك القدرة على أن تنطبق على أشكال مختلفة من التعبيرات والموضوعات أو الممارسات، بكيفية معينة، وفق شروط وتقييدات خاصة، لأنّ الرهانات متعددة، ومعنى المفهوم هو موضوع عناصر غير ثابتة؛ غير إنه بإمكاننا أن نُقَوّمَ مدى ملاءمة وتوافق هذه الأحكام نظرا لوجود مظاهر مشتركة لمختلف الأحكام.

3.3- النواة العرضانية:

إن قولنا بأن هذا الشيء من التخييل، ليس، بالمطلق، حكما توكيديا لا أساس له؛ فثمة حدود وقيود على استخدام مفهوم التخييل، بعيدا عن الموضوعات النوعية والمنهجية والغائية من هذه البحوث التي نتعرف، من خلالها، على التخييلي. ثمة ثلاث كلمات تتقاسم التخييل: التظاهر، جعل نفسه يتظاهر، مصمم للإيهام.

إن اشتراك التخييل والكذب والخديعة ليس أمرا خاطئا؛ ذلك أن شيئا ذو طبيعة تزويرية أو توافقية يندرج ضمن إيحاءات المفهوم، بل يندرج ضمن عمليات إنتاج حكايات الخيال وتلقيها. نجد الكتّاب، أحيانا، ينادون أو يشيرون إلى هذه القرابة.

فَفِعْلا الإبداع والخيال يبقيان، على الدوام، نشاطين مرتبطين بأولئك الأشخاص المشتغلين بـ «التخييلات»، حتى ولو كانَ هذا الملمحُ لا يسمحُ بتعريف المفهوم، غير إنه جزء من شبكته الإشكالية، وجزء من دواعي حكمنا. لنعد التفكير في المواقف الإبداعية وتنويعات الواقعية الميتافيزيقية للموضوعات التخييلية: شخصية كولومبو، في روايات الميلودي حمدوشي، وما إذا كانت لها قيمةٌ ما، فهي من ابتكار حمدوشي، وانعكاسٌ لقدرته التي استعان بها قصد ابتكار هذه الشخصية، وأن يلحقها بقصصه البوليسية، وأن يُفَعِّل خياله من أجل تقديمها إلى القراء، بشكل مقنع. كل شيء قابلٌ للنقاش، خاصة مناقشة هذه الملكة وتواترها بعيدا عن ملكات أخرى، أو مقارنتها بقلة ورودها لصالح ملكتي الملاحظة والتحليل. وبذلك نصبح قادرين على صياغة الأحكام، بكيفية من الكيفيات.

هناك نشاط ثالثٌ يتعلق بموضوع هذا الحكم: النشاط اللعبي. إن قدرتنا على اللعب تَضْعف وتنخفض مع نهاية الطفولة، لكنها تسترجع قواها، لدى المنتجين، ولدى «مستهلكي» الأعمال التخييلية كذلك. ومن نتائج قولنا إننا محاطون بالتخييلات الاجتماعية أو كأننا ممثلون في مسرح العرائس، يبدو أنها تحولنا إلى لاعبين أو ممثلين في حضن هذه المؤسسات. ونفضل بعدَ هذا التوكيد، أن نفكر في تعريف مفاهيمنا وتصوراتنا، لهذا نطرح هذا السؤال قصد التفكير: هل يمكنُ أن نقول عن شخص ما، لا يعلمُ أنه يلعبُ، ولم يقرر اللعب، أنه لاعبٌ مع ذلك؟ ومن شأن الإجابة عن هذا السؤال أن تسوغ لنا إذا

ما كنّا سنتعامل مع هذا التعبير أو ذاك (لسانيا أو سلوكيا) بوصفه جزءا من نظام التخييل: نحن ننتج التخييلات ما إن نشرع في اللعب بالكلمات، أي ما إن نشرع في ممارسة الخيال، غيرَ آخذين هذا المعطى أو ذاك مأخذَ الجد، إما على المستوى الفردي أو الجماعي. ترى ما هوَ الأمرُ موضوع النقاش من وراء تطبيق هذه المقولة؟ ما الأسبابُ والدوافعُ من وراء رغبتنا في معرفة إن كانَ هذا الشيء تخييليا أم لا؟ لماذا نختار أن نحكمَ على أن هذا التخييل أو ذاك ليس تخييلا؟ بمعنى نحن بإزاء انطباع مفاده أننا قبالةَ اضطرابٍ لنظام الأشياء، أو أمام حالة تباعدٍ ما بينَ ما سيكونُ عليه العالم (العالم ممثلا) وما نحتفظ به من استيهاماتنا وأحلامنا. فهذا الانزياح يعنينا بشتى الطرق والكيفيات.

إن نعت أمر معين بأنه تخييل هو تدقيق نقدمه حينما يفصح أحدهم عن شكه في واقعية شيء ما أو حقيقته. وبهذا المعنى، سيكون من الصعب الدفاع عن الفكرة التي تقول إن خاصية التخييلية يمكنُ تحديدها بمنأى عن محور الحقيقة / العالم[26].

إن إمكانية تبني معنى مفهوم التخييل يفترض وجود معنى قويّ ومقنع عن الواقع. ومن خلال هذا المنظور سيصبح الفرقُ بين التخييل واللاتخييل معادلا للفرق بين التخييل والواقعة، وهكذا

26- هذا هو المشروع الذي يمثل جوهر أطروحة كل من لامارك وأولسن [1994]، وكذا والطون (1990)، وكرّي (1990): إن التعريف الذهني للتخييلية لا يستلزم، وفقهم، سمات أنطلوجية أو دلالية خاصة، وهو ما قد يوحي بعدم وجود فرق بين التخييل والأدب.

سيضطلع مفهوم الواقعة بدور مركزي في تحليل التخييلية بوصفها درابزين وتعليل ملازم للحكم؛ غيرَ أن الأمور ليستْ دوما واضحة، فهي يكتنفها كثيرٌ من اللبس والتعقيد أكثر مما نتصور إذ يبدو، من العدل، القول بأن التخييلات والواقعات تشبه الوقائع والقيم أو النظريات أو المفاهيم أو التعاقدات أو المعطيات أو صنافة قليلة الدقة والاستقامة. ثمة ثلاث سماتٍ مركزية تشكل الجانب المظهري للحكم على التخييل: فعل الإبداع ممارسة تستدعي الخيال وتحكي قصصا، وموقفا فيه «تظاهر» وتمويها. إنَّ أخذنا لهذه الثوابت، بعين الاعتبار، يمكنُ أن يقود إلى رفض حكم التخييلية، خاصة إذا تحولت إلى سماتٍ متنافرة وغير متلائمة.

4.3- موقف لا نِسبويّ:

الدفاع عن مقاربة سياقية لـ «التخييل» والقضايا المرتبطة بها ليس معناه الوقوع ضحية نسبوية مفهومية متطرفة، فكل شيء ليس دوما غير مجد. فمفهوم التخييل ليس خاضعا لمنطق تاريخ الثقافة المعاصرة فقط، ولا للتوافقات الحضارية أو أساليب تنظيم العلامات أو رغباتنا اللاواعية. إن معناه يقتحمُ حياتنا، بشكل مفاجئ، ويتحلى بمعاني مختلفة كلما سعينا إلى استخدامه مجددا. هناك، عادةً، منافع ضمنية هي التي تسمحُ لنسبة من الموضوعية، في أن تستمرّ، ويكون لها تأثيرٌ، غير مباشر، على المنظور المتبنى والحكم المعبر عنه. ومنْ هنا نتفهمُ ما ذهبَ إليه هـ. بوتنام (2011 :394) بقوله «إن رفضا مطلقا لتعريف معين ليس مرادفا لرفض الموضوعية في التحليل».

وهو القائل إن «نسبية منفعة التأويل» تعني، كما يؤكد، هي بمعنى استخدام المفهوم «نسبية المنفعة»، تتناقض مع الإطلاقية وليس مع الموضوعية. إننا بحاجة ماسّةٍ إلى أدوات تسعفنا على إنجاز التحليل وإرساء التصنيف.

لقد أضحى للنسبوية، في معناها العام، شكلٌ موقف كلياني («كل شيء تخييل» أو «كل شيء واقعي»)، وهذا الموقف ليس ملتبسا فقط، لكنه موقف عقيم وغير ذي جدوى. وهكذا يتم إنكار وجود شيء تخييلي لأنه ليس هناك أي نفي لهذا المفهوم أو ذاك. وحصيلة هذا الإندماج غير المتكامل بين هذين المفهومين، والذي يستمدُّ شرعيته من نزعة مثالية خالصة، أو نزعة تشككية شاذة أو نزعة مناوئة لمثالية ميتافيزيقية تتبناها مقاربات أداتية (ذهنية) وبنيوية أو شكلانية (محايدة من الناحية الأنطلوجية)، كل ذلك يمكنُ أن يقودَ إلى انطواء في الإدراك أو حماسة إرادوية أو دوكسا. ومع ذلك، فإن هذا النوع من المواقف العابرة للتخييل، المنظور إليه بوصفه جوابا عن رهانات حكم عن التخييل، يُشيرُ إلى مجالات تَشابُهٍ خلاَّقٍ، وبإمكانه أن يُحاججَ لصالح تصور تدريجيّ عن التخييلية. وإذا كان كل شيء تخييلا أو تخييليا، بشكل محسوم، فهذا لكوننا لا نفهمُ جيدا هذا العالم كما هوَ، وإنما نسعى، على الدوام، إلى إعادة بنائه، من خلال تأويلاتنا ومراكز اهتمامنا وخيالنا. ونحنُ لا نستطيع، أيضا، القيام بذلك، بطريقة مختلفة، ونكتفي بسرد حكاياتنا، ولكن إذا لم يكنْ كل شيء تخييليا، فمعنى ذلك أن كل الأبنية ليست إلاّ ثمرة معتقداتنا الذهنية وتجاربنا وإيديولوجياتنا وأنظمة القيم والسلطة والأبنية

الذهنية الثاوية خلف ذريعة التخييل حينما نكتب رواية أو نعرض مزحة. وبهذه الكيفية، يتعلق الأمر بالكشف عن درجات التخييلية (أو مستويات الواقع) التي تجيبُ عن هذه الثنائية المفترضة بين الواقعة والتخييل. ومن شأن اعتماد مقاربة سياقية عن التخييلية، توجيه العناية إلى الملمح التدرجي للحكم، مع وجوب تجنب الوقوع في فخّ هاتين النزعتين المتطرفتين: «هذا كله تخييل» أو «هذا كله واقع».

من بين السبل التي تمكننا من تفادي النسبوية وكذا النزعة التدريجية، أن نتبنى موقفا معياريا، وفق المعنى الدوغمائي، فنمنح جوهرا للمفهوم، تعريفا ثابتا وقارا، مع تعميق التفريق، ليس بين التخييل والواقعة، ولكن بين التخييل واللاّتخييل. وبهذا المعنى، سنجد أن عينة من الأشياء والتعبيرات أو الممارسات تكون تخييلات (الروايات والأفلام والحكايات الغريبة والرسوم المتحركة وألعاب الأطفال وألعاب الفيديو والمسرحيات والخيال العلميْ، ألخ)، وصيغ أخرى ليست بتخييل. وكونَ اللائحة ليست شاملة ولا نهائية، ما هي إلاَّ خصيصة جزئية ومؤقتة لمثل هذا المشروع. وزيادة على ذلك، فإن ثنائية التخييل واللاتخييل وخاصة إذا تمكنَّا مِن التركيز على أهمية معنى الواقع، تشبه، بكيفية من الكيفيات، تمييزا بين اللاّواقع وغير اللّاواقع وما بين الواقعي واللّاواقعي، بدل تبني تمييز قائم على النفي، أو نفي النفي[27].

27- إذا كان التخييل يعرف باعتباره «نفيا للواقعة»، فإن «نفي اللاواقعة»، يبدو أن «نفي- نفي الواقعة». وإذا كان التخييل يعرف بوصفه «ما يعتقد به» فإن «اللاتخييل» سيتطابق لـ« ما لا يعتقد به».

ثمة بإيجاز حلاّن ضدَّ كل نسبوية متطرفة؛ إما موقف تحريفي، يفضي إلى معايير ملزمة (تسوغها حدوس المعنى المشترك أو توافقات حول موضوعات البحث)، أو تحليل وصفي، يقودنا هو الآخر إلى توضيحات سياقية وتداولية (تجد تسويغها من خلال شكلها ورهانات كشوفاتها). إن الحلَّ الأول يدافع عنه أولئك الذين يعطون لمفهوم التخييل تعريفا جوهرانيا، أما الحلّ الثاني فيسعى إلى الانفلات من خلال إضاءة شروط الالتزام بالمقولات، فيما يتعلق بالأشياء والاختيارات المنهاجية. وفي النهاية، يتعلق الأمر بالرغبة في الوصول إلى صيغة توازن مفكَّرٍ فيها، تمكِّن من إثارة الانتباه إلى الطابع الذريّ، بدل الطابع التدرجيّ، لأحكامنا: فمن شأن توليف الإطار المعياري والوصف السياقيّ أن يسمح ببناء شبكة تداولية مرنة ودينامية، تحقق أهدافنا وتبرز العناصر موضوع الفحص أيضا.

5.3- مناهج وطرائق:

إذا ما انصبت الدراسة، بشكل فعال، على كل ما لهُ صلةٌ بأحكام التخييلية، وكذا بما ألفنا نعته بـ «التخييلات» أو «الأعمال التخييلية»، فلنْ يتبقى لنا سوى موضوعات الفحص والإشكالات المتقاطعة والشبكات التصورية التي بلورناها، بخاصة، وهي قضايا تتعدى، في الواقع، قضية التخييل. والواضح أن هذه القضية تستلزم، مسبقا، وجود اعتبارات كثيرة من المفاهيم والخبرات، إلى أن نبلغَ درجة عالية، نتمكن فيها من استدعاء تصوراتنا عن العالم وطرق تمفصل مكوناته.

تقترح الدراسة الحالية علبتي أدوات، تشتمل كلٌّ واحدة منهما على عدد مُهِمٍّ من الأدوات الرئيسية؛ وكلتاهما تلبّي حاجات نظرية وتطبيقية لصالح الحكم على التخييلية. تتطلب الأولى تقطيع مسطرة تعريف المفهوم نفسها، كما نعاينها في البحوث الفلسفية المتصلة بموضوع «الأعمال التخييلية»، إلى حدّ بلورة وصياغة القواعد السياقية (معاييرها الضمنية، وقواعدها الواصفة[28] ورهاناتها)، التي تتحكم في آلية الحكم على التخييلية. ونستند، في ذلك، إلى فكرة مفادها انطلاقنا، كل مرة، من وضعية تتكون من عناصر متعددة، عناصر تتشكل، هي الأخرى، من مجموعة سمات متنوعة، وذلك بهدف أن توصف بالتخييلية، نظرا لأهدافنا المحددة. وسنلح هنا، على إيجاد تفسير لهذه المناهج ونقط قوتها وضعفها؛ غيرَ أن غرضنا سيفتقر إلى البساطة، بساطة الخطاب. أما الشبكة فستعوضنا عن التقسيم الثنائي (تخييل - لا تخييل) بالتقسيم الثلاثي (إخبار، تأويل، إبداع). وبذلك نربح وضوحا تخييليا مقارنة بما سنخسره من مُورِّثات لسانية. إن مقاربة الأعمال الروائية تداوليا، على وجه الخصوص، ستقودنا إلى تصور هذه التعبيرات بمقتضى ما تعنيه بالنسبة لذات العالم ومكوناتها، وكذلك بالنظر إلى التفعيلات المختلفة التي سنجربها. وسنركز على صيغة الإبداع[29]، وهذا ما سيؤكد عينة من السمات النوعية لأفعال الكتابة والقراءة الخلاقة، الحاضرة، على وجه الخصوص، في سيرورة

28- métarègles

29- مقولة الإبداع مقولة مطلقة، منذ أزمنة بعيدة، وسنعرفها بالمقارنة مع صيغتين أخريين.

إنتاج الأعمال الخيالية وتلقيها. وهكذا، فإن مشكلة المعنى / المعاني واستعمالات البنية، كما هي، تابعة لمفاوضات قارة ومستمرة ما بين العالم وأفكارنا، وستبقى، في صلب انشغالاتنا الأنطلوجية والإبستيمية والإيتيقية.

إن هذا البحث يعنى، في الآن نفسه، وبصفة إجمالية، بما سميناه بالتخييلات، وكذا النقاشات والندوات والتحليلات الفلسفية لهذا الموضوع كما نتصوره. يتعلق الأمر بإضاءة طرق اشتغال «أعمال التخييل»، وبالروايات، على وجه الخصوص، ساعين إلى البحث عن الأسباب التي تحثنا على الحكم عليها كذلك، آخذين، بعين الاعتبار، النتائج الناجمة عن مثل هذا التصنيف[30]. ولنتذكر التنبيه الذي أصدره س. كريبكه (1980)[31]، بخصوص تصوره عن أسماء الأعلام، محاكيا قوله:

«في هذا المعنى، ليست نظرية هي التي أنوي تقديمها، ولكن تمثيلا شديد الإخلاص للكيفية التي تحصل بها الأشياء».

إن مقصدية الكلام، زيادة على «هموم التخييل»، ترتكز على فكرة مفادها أن ثمة شيئا مشتركا، كلما طرحت سؤال التخييل، بالرغم من أن ذلك لا يشكل «مملكة» تخييلية طبيعية.

30- يشير شيس (11 :1987) أنه منذ أفلاطون، صار جوهر الأشياء يستدعي ترتيبا وترقيما للخصائص. فصار معنى التفكير هو التصنيف (Penser, c'est classer)، ذلك إن مفهوم التصنيف والتنميط وكل نشاط صنافي تضطلع بدور جوهري وأساس في منظور أي إبستمولوجيا خاصة بالعلوم الإنسانية.

31- لينظر كتابنا العوالم التخييلية، ص. 64.

يستلزم فهم دلالة التخييل إذاً، العثورَ على أصل أحكامنا عن التخييلية أو على البذور، على الأقل. وإن وجود ميطا–تحليل لصيغ النقاش ستمكننا من الحكم، بشكل منصف وعادل، على حدود ومميزات النظريات التي تمَّ تطويرها، في الفلسفة، كما في النقد الأدبي، مع التصريح بنمط الموضوعات المختارة، والمعايير التي توجه هذا الاختيار والأنساق المضمرة الموجهة. وسنكون حذرين بالنسبة للنظريات المرجعية والمتعلقة باللغة والحقيقة أو الفن. ومن هنا، سنكون مطالبين بتنسيب الأحكام بواسطة شبكةِ الأخبار والتأويل والإبداع، مما سيسعفنا على قياس مدى ملاءمة الأسئلة الفلسفية التي صيغت بخصوص التخييل:

1) ما التخييل؟ أو ما طبيعة التخييلات؛
2) كيف نجيب على خطاب أو تمثيل تخييلين؟ أو ما اتفاقية التخييل؛
3) ما دلالة معالجةٍ تخييلية؟ أو ما وظيفة التخييلية؛
4) كيف تنطبق، تنغمر وتنحسُّ خصيصة تخييلية عمل معين. أو ما مفعول قيمة التخييل؛
5) لمَ نحكمُ على شيءٍ ما، على أنه تخييل؟ أو ما قيمة التخييل؛
6) لمَ نميلُ، بكيفية واعية، إلى اعتبار شيءٍ ما تخييلا؟ أو ما معنى التخييل.

وتبسيطا لما سبق، فإن الأسئلة الثلاثة الأولى تشبه الأسئلة التي تجيب عنها النظريات الجمالية؛ أما الأسئلة الثلاثة الأخيرة

فيمكنُ أن تكون بدائل ملائمة جدا، حينما نجد أنفسنا بإزاء حكمٍ، لا بصدد جوهر.

وبهذا المعنى، فإن هذه الدراسة، ليستْ نقيضا للنظريات الحالية، بخصوص التخييلية، غيرَ أن مرادنا ضمها إلى صندوقي الأدوات المشار إليهما سابقا. وهذا ما يوفر لنا الوسائل لتقديم أجوبةٍ عن مختلف المشكلات التي نصادفها حينما ينتابنا إحساس بأن نظام الأشياء مضطرب ومشوش.

كيف نفهم معنى جمل رواية أو نظرية، إذا ما كانت الألفاظ التي تستخدم هي أبنية خالصة ابتكرها العقل، أو لنقل الخيال؟ كيف نحكم على مسؤولية المؤلفين لمّا تكون مؤلفاتهم تخييلات؟ كيف تكون تجارب الفكر أو الصياغات المجردة ملائمةً على البحث عن الحقيقة؟ كيف يصير ممكنا اكتساب شيء من الواقع إذا ما كنّا لاعبين مشغولين بالتظاهر بالاعتقاد بما نبصرُ في المتحف والمكتبة أو المختبر؟

خاتمة :

سعينا، في هذه المقالة، إلى الكشف عن محدودية معظم النظريات والمقاربات التي اتخذت من التخييل والتخييلي والمضامين التخييلية موضوعا لها، كشفنا عن أسسها ومرجعياتنا والنتائج المترتبة، وبينا، بالأمثلة الملائمة، محدوديتها النظرية والإبستمولوجية، خاصة أن هذه النظريات والمقاربات كانت إما أفلاطونية صرف (أنطلوجية - دلالية)، أو صيغة من صيغ المحاكاة (أرسطو) تخلط التخييل بالأدب أو هي مقاربات لسانية منغلقة. وخلصنا إلى أن الحاجة، اليوم، ماسة إلى نموذج موسع يتفادى التعريفات السلبية والجوهرانية واللانسبية، ويأخذ بالتحليل السياقي الآخذ بالمقاربة التداولية مفضلين استخدام مفهوم العمل التخييلي بالمعنى الناجم عن أحكامنا تجاه كل نشاط تخييلي.

الفصل الثاني: التخييل والنظريات النقدية الحديثة

- مقدمة

أولا : مقاربة طوماس بافيل الفلسفية: التخييل والواقع

ثانيا : المقاربة السيميائية لدى أومبرطو إيكو: التخييل والتأويل

ثالثا : المقاربة السردية لجيرا جنيت: التخييل والصورة

رابعا: المقاربة السيبرانية: التخييل والفبركة

- خاتمة

مقدمـة:

من الواضح، أنه لن يكون مناسبا خلط التخييل بالأدب؛ فالفلاسفة، تبعا لسورل، بقوا مصرين، وفق حجج قوية، على أنه توجدُ تخييلات غير أدبية، وأعمال أدبية غير تخييلية. ومع ذلك، وفي الوقت الذي ما زلنا ندرس فيه الخصيصة الأدبية، على طريقة لامارك وأولسن (1994)، فإن الملْمَحين (التخييلي والأدبي)، يجدر أن يكونا متميزين، بشكل جليّ؛ التخييلية موضوع تطبيقي، منظم كما يجب، يفرض وضعا ملائما (الالتزام الخيالي للقراء)، في حين يكون الأدب قضية تعني المؤسسة الثقافية، وهو ما يقتضي تأويلا مناسبا. ومع ذلك، نجدُ أن جماعة من منظري الأدب يقبلون بوجود فرق جذريٍّ، نسبيا، بين هذين الملمحين، تماما كما لو أن الفرق بين التخييل والأدب هو من صنف الفروق بين المادة والشكل، الشكل والوظيفة، أو الفرق بين أعضاء الجسم الواحد والجسم بأكمله: فوسائل النشاط الأدبي وغاياته، يبدو أنها تنعكس، بل تؤثر على المادة التي يجب أن نحلل (فهم وتلق) بها تخييلية هذه المنتجات. وبتعبير مختلف، وهذا ما ذهب إليه جيرار جنيت، حينما أكدّ على أن مقصدية المؤلف هي «إنتاج عمل تخييلي» (1911 : 135). هنا، يميلُ فلاسفة التخييل إلى النظر إلى المقصدية بوصفها مقصدية إنتاج عمل تخييلي. وهل ضعف الفرق يستلزم نتائج كبيرة؟ مرة أخرى، نلاحظ بأن المنهجية الثقافية لنيلسون غودمان[1] ذات قيمة توجيهية؛ خاصة تفضيله

1- Goodman Nelson (1906-1998)

الحديث عن «فهم» الأعمال الفنية بواسطة آلية مفهوم «الذوق» التي «تزعم أن الفن متعة وتسلية وانفعال خالص» (1984 : 148). ونفس المعنى، نجده مع مفهوم «التخييل» الذي يتصف بعدم الإثبات الدلالي، وكثرة إيحاءاته. وإذا نظرنا إلى ما تفيده كتابات طوماس بافيل وأومبرطو إيكو وجيرار جنيت وإيطالو كالفينو، سيظهر لنا هذا المفهوم أقل جزئية، لأنه يلتقي وفعل الإبداع أو الخيال. وهذا ما أفصح عنه المؤلفون والقراء سوية. وهكذا، سيكون من الواجب معالجة الأثر الروائي من منظور مضاعف: الآثار التي تقترح، على قارئها، تجربة خيالية، والآثار التي تقترح، على قرائها، رؤية رمزية للعالم. وتمثل الشخصية، على وجه الخصوص، باعتبارها قطعة مركزية، شخصية خيالية، كما يقول كونديرا (1986 : 171). فليس هناك من سبب لتحليل هذا التمثيل اللساني، كما لو كان إبداعًا، دلالته ووظيفته مفتوحتان على تفعيل مزدوج؛ غيرَ أنه تجب الإشارة إلى وجود تفاوت حسب مستويات التحليل بين فلسفات التخييل الحالية بوصفها «معتقدات تمويهية»، وآراء منظري الأدب الذين سنبرز، لاحقا، مواقفهم. ويكمنُ هذا التفاوت في الأمرين الآتيين:

- اختلاف بخصوص حالة كل تخصص؛
- اختلاف بصدد الوضع الاعتباري الذي يشهد استقرارا نسبيا وتكوينيا، مصدره الأعراف الجنسية والاجتماعية.

وبالفعل، تحدث الأشياء كما لو أن نظريات الأدب تركز كثيرا، على الآثار الأدبية باعتبارها شكلا خاصا للتواصل، مستقرا، من الناحية الاجتماعية، بمعنى أن هذه النظريات منشغلة جدا بقضية

التأويل والمساهمة «الواقعية» للروايات، في حين نجد فلسفات التخييل الحالية تصنف ذلك ضمن التفاعلات المؤسساتية. ولوْ تأملنا صنفا من فلسفات التخييل الحالية، آخذين ملاحظات لامارك وأولسن مثالا، لتأكد لنا بأن هذه الملاحظات لا نصيب لها من التطبيق في الدراسات الأدبية: « تحقيقنا الخالص، دون شك، ذو طابع «فلسفيّ» وليس ذا طابع علميّ، لأنه يخص الفضاء المنطقي الذي تندرجُ فيه التخييلات[2]، ولأنها ممارسة وأفعال ومقاصد وأنشطة تعاقدية أو تسيرها قواعد[3]، هي أمور تبلورت داخل تخصصات فلسفية أخرى، وأن استدعاءها، في هذا السياق، يجعلها تدخل في ترابط محكم مع تطبيقاتها الأخرى (1994 : 37).

بصراحة، تحتاج هذه النقطة إلى أن تبرَّز، ليس رغبةً في تفادي أي تعميم متسرع، ولكن من أجل تجنب المفارقات التي تنجم عن ذلك. الفكرة بسيطة جدا: فبالتركيز مجددا على فعل الإبداع، يحصل التركيز على منطلق العمل، وفقا للكيفية التي شُيِّدَ وقرئ بها، دونَ الاضطرار إلى إقحام الأعراف الاجتماعية الصارمة، المشتركة والمعلومة. هذه الأعراف والمعايير العامة، التي يفترض فيها تشكيل انتظارات واضحة لدى القراء، تخضع هي الأخرى لنقاش المؤلفين وتبدلاتهم، لدرجة يبدو فيها أساس التحليل الأدبي مطابقا لوصف ميشيل بوتور:

2- «The logical space within to locate fictions»
3- «Conventional rules-governed activities »

«أثناء قراءة فصل بسيط جدا، من رواية ما، ثمة ثلاثة شخوص متورطين: المؤلف والقارئ والبطل» (1964:121). ولعل المشكلة ستنصبُّ على هذا «الشخص» المسمى «بطلا»، وهو، في آخر المطاف، كائنٌ من ورق، وقد وضع بين عاملين واقعيين جدا، غيرَ أن أفعاله (التفكير، اللغة...) يمكنُ أن تؤثر في طبيعة الأشياء، وأن تقرر حقائق صارمة. ونحن سنتبنى، فيما تبقى من هذه المقالة، قضية «تخييلية» الأعمال الروائية اعتمادا على هذا المستوى؛ أي الارتكاز على هذه الاتفاقيات(الأعراف) التطبيقية بوصفها اتفاقيات تأسيسية وجوهرية. وقبل أن نباشر تطوير مجموعة من ملامح مواقف طوماس بافيل وأومبرطو إيكو وجيرار جنيت وإيطالو كالفينو، لنشر إلى أن الاختيار الذي يتحكم في انتقاء هؤلاء المؤلفين مأتاهُ أن هؤلاء بلوروا تحليلًا ظاهرا، لمشكلة التخييل وخصوصيته أو أوجه قرابته مع أشكال وصيغ لسانية وفنية أو ثقافية. وباستثناء كالفينو، فقد أدمج الآخرون أعمال الفلسفة التحليلية، خاصة أعمال سورل ووالطون. ولكنّ أهم شيء، نجده في أعمال هؤلاء؛ كونهم ركزوا على مختلف خصائص المحكيات الأدبية، آخذين، بعين الاعتبار، هجانة الظواهر التي اخترقت كتابة القصص وقراءتها، وطريقة معالجتها، الأمر الذي يسعفنا على طرح سؤال: «كيف ننتج عملا خياليا ونفهمه ونتلقاه؟»: ظاهريا، يبدو أن التحدي الأكبر الذي يجمع هذه البحوث، اعتناقُها بـ «أنماط الاشتغال التأويلي الفعال»، مما يجعل هذه الأبنية موضع سؤال بحكم الكيفية التي ستدمج بها في البعد الثقافي لمجتمعاتنا»

(بافيل)، في إطار ما سماه بافيل نفسه، بـ «اقتصاد التخييل» (1988 : 173) الجماعي والفردي.

أولا، مقاربة طوماس بافيل الفلسفية، التخييل والواقع

تكمنُ أهمية التحليلات التي يقترح بافيل، في أنه يدعونا إلى تتبع مناقشاته للإسهامات التي أدلت بها الفلسفة التحليلية والنظريات الأدبية بخصوص طريقة اشتغال الأعمال الأدبية، بعامة، والأعمال الروائية، بخاصة؛ فمنهجيته نقدية، غير إنه لا ينسى التعبير عن معاني الاعتراف لعدد من المفكرين الذين أسعفوه على إضاءة المشاكل. في العوالم التخييلية[4] يحتج بافيل، من جهة أولى، ضد المزايدات المنطقية المطبوعة بنزعة تمييزية عملَ فلاسفة اللغة على تطويرها؛ فباسم «واقعية فلسفية رسموا حدودا فاصلة بين المحتويات القضوية التخييلية واللّاتخييليّة» (1988 : 145)، وضدَّ «المزايدات العلموية» للمناهج الأدبية، حيث نجد النزعة النصانية» تختزل الأعمال الأدبية إلى مجرد بعدها اللساني» (2003 : 47-48)[5]. لمْ يهتم بافيل بإبراز الروابط التي توحد العوالم التخييلية، في العالم الحالي، فقط، بل عمل إبراز الجوانب الدينامية والإبداعية والتجديدية لممارساتنا الإحالية وتجاربنا وخبراتنا في القراءة.

4- Thomas Pavel, 1986, tr. fr. en 1988

5- Thomas Pavel, 2014 (2003), La pensée du roman, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais».

تستهدف اعتراضات بافيل، التي يوجهها لمعالجة الملفوظات (العبارات) التخييلية، من لدن الفلاسفة التحليليين، مبدئيا، الصياغات المنطقية الأولى، لدى فريجه وراسّل وفتجنشتاين، في كونهم «يستبعدون، بشكل صريح، اللغة التخييلية». وعلى النقيض، نجد أن «البحوث المنجزة في المنطق الجهيّ (منطق الجهات) وعلم دلالة العوالم الممكنة» (1988 : 8)، تبدو، بالنسبة إليه، منفذا منطقيا من أجل ممارسة تحليل أكثر ملاءمة للعوالم التخييلية. ففي هذا السياق، يوظف بافيل قدراته الذهنية لتقويض انسجام مواقف النزعة الفصلية، ومن بينها «تداولية النموذج المعطل لسورل» باعتباره مثالا (1988 : 28) صارخا. وتستند حجته، في ذلك، إلى فكرة مفادها أن تنوع ممارساتنا التواصلية وسلوكنا الاجتماعي، تضعها في سياق «متصل ودائم» حيث نجد أن ما هو «عادٍ» و«هامشيّ» يختلطان ويتبدلان، بشكل تدريجي، مسعفين على ظهور ما نعته بـ «السيولة المضمرة» التي تميز أعرافنا وأفعال اللغة: «إنَّ حججي ضد كل قواعد التوكيد، وضد فكرة أن المتكلم هو سيّد أقواله، وضدَّ أيّ تقييم للملفوظات «غير الأصيلة» غرضها إثارة الانتباه إلى «السيولة المهملة» ضد النزعة الفصلية، إذ من الممكن التفكير في وجود سلوك اجتماعيّ يتضمنُ جانبا مغامرا ومبدعا، وهي نزعة فصلية تجعل النجاحات الجديدة أعرافا. السلوكات العادية والهامشية تشكل استمرارية وتتقاسم سمات عدة؛ فالقواعد التي يتبناها مجتمع ما، في انعطافة معينة من تاريخه، لا تمثّلُ اختيارا وحيدا وحاسمًا. أما بخصوص أفراد جماعة بشرية، فهم بعيدون عن التحكم، بشكل

تام، في هذه القواعد. لنسمِّ «اندماجية» هذه المقاربة التي تدفعنا إلى اعتبار السلوكات الهامشية تجلياتٍ للجانب الخلّاق، والسلوك الاجتماعيّ، فننسب طابعها الهامشيّ إلى «التقديس» المفرط لأمر عادٍ وعابر» (1988 : 38).

إن الصيغة المثلى للأبنية المنطقية، حسب بافيل، هي أنها لا تُعنى بدينامية ظهور أنشطتنا اللسانية واستخدامها؛ فتحليل سورل، من هذه الزاوية، يقتضي تكييفًا قويًّا لإخلاص المتكلمين (الذين لا ينخرطون، غالبا، إلّا بشكل جزئي بإزاء أفعالهم التوكيدية، مع استعداد ديكارتي عال، من لدن المتكلم لا تربطه أي صلة واجبة ببقية أعضاء جماعته). وأخيرا، وجود حدٍّ واضح بين الحركات، أو الخطابات وبين أولئك الذين سيُموّهُ عليهم» (1988 : 34-30). وعلى العكس من ذلك، فإنَّ الموقف الاندماجيّ يمكن أن يصلح بوصفه أساسًا(وحفزا) على تبني مقاربة سياقية لحالة التخييلية تقعُ على النقيض من»فلاسفة التخييل الذين يسعون إلى فرض حدود صارمة على هذه الظاهرة». وباستخدام بافيل هذه الحجج، فإنه يفصح عن موقف مضادٍّ للجوهرانية، نجده ملخصا في قوله: «[...] إن رسم الحدود بين التخييل واللّاتخييل عرضةٌ للتغيير و[...]، باعتبار التخييل مؤسسةً، فإنه لنْ يعرف كيف يمتلك مجموعة سماتٍ ثابتة، أي امتلاك جوهر» (1988 : 173).

يعتمد بافيل حجتين اثنتين، من أجل تقريب نظام التخييل من نظام الواقع؛ إحداهما تخصُّ طبيعة الأعراف التخييلية، أما الثانية،

فتتعلق بالعوالم التخييلية. وهكذا، يستلهم طوماس بافيل الملامح التداولية للتخييل من أعمال بربارة هيرّنشتاين سميت[6] التي اعتبرها «الشخص الذي فهم جيدا معنى الحرية والخلاصة التي أثمرها نموذج لويس[7] (1988 : 156)، وذلك بغرض صياغة مجموعة مبادئ يحتكم إليها قراء خطاب تخييلي: وعليه، فإنَّ وظيفة عرف التخييل تصبح هي: «تنبيه القراء إلى أن معطيات النص الخارجية تنقص، وأن الإواليات المعتادة للإحالة تتوقف مؤقتا. ونتيجة لذلك، سيصبح من الواجب إجراء فحص دقيق لكل تفصيل من تفصيلات النص وتذكرها» (1988 : 156). لكنَّ هذا الأمر لا يعني مطلقا، أن المتمسكين بنصانيّةٍ حرفية، في نظرية الأدب، معهم الحق، في التركيز على الخصائص البنيوية والسيميائية فقط. وعلى العكس من ذلك، يسعى بافيل إلى تبيان أن الأعراف المتحكمة، في معنى المحكي وتلقيه، لا تخضع للتحولات التاريخية والثقافية، ولكنها تقع في منزلة ثانوية بالنظر إلى «الرهانات المعيارية والأكسيولوجية» الصارمة للعوالم التخييلية التي توظفها الحكايات» (2003 : 47). لهذا وجب التفريق، داخل «صنافة الأعراف الأدبية»، بين ما يعتقد، بافيل، أنه «أعراف مؤسسية» تجعل نصية (نسيج) النص ممكنة، وما لنْ يكون سوى «اطّرادات بسيطة للتنسيق أو ما قبل الاتفاق» (1988 : 157) التي لا تجلب سوى «انتظارات موجَّهة» لـ «قواعد

6- Herrenstein B(1932-…).

7- Lewis David (1941-2001) :

الميلود عثماني، 2018. «نظرية العوالم الممكنة ونظريات التخييل الأدبي»، مجلة سرود، العدد 01، صص. 31-42.

محليّة» أو ما سمّاهُ بافيل بـ «مؤشرات الحل» (1988 : 159). هذه المؤشرات التي تشملُ المعايير العامة و «الفرْضيات التخييلية للعالم»، لأية رواية، ليست، يقينا، حبيسة بقدر ما تسعى إلى بلورة «إطار أنطولوجي عام للتخييل - البنيات البارزة»، وهو ما سمح له بالتأكيد على «مرونة العوالم التخييلية ونزوعها إلى تشكيل ترتيبات مختلفة جدا» (1988 : 173) في شكل حوار دائم ومتصل مع العالم الحالي.

إن العوالم التخييليّة بالرغم من كونها تبدي علامات أنطلوجية مغلقة، فإنها، أي العوالم التخييلية، ليستْ محددة، بشكل واضح؛ ذلك إن الطابع المطاطي لحدودها والمسافة المتغيرة الحاصلة بينها وبين العالم الواقعيّ، وأبعادها المؤثثة، وعدم اكتمالها، كل ذلك يسهم في فكرة مفادها أن حالات الانحباس بين المجالات التخييلية واللاتخييلية [...] بعيدا عن كونها ظاهرة كونية، قد تعرضت لإجراءات التشييد والتكوّن» (1988 : 99). وبالتالي، فإنَّ هذه الانحباسات تفقد من جدواها (1988 : 56) : بهذه الطريقة يستدعي بافيل» نماذج داخلية، مختلفة وفق تعددية في مجالات تأهلها مختلف أنواع الكائنات» (1988 : 56). وهو ما أتاح له بيان أن:

«النصوص التخييلية توظف نفس الإواليات المرجعية والجهية مثلها مثل الاستعمالات اللّاتخييلية، في اللغة، وأن منطق هذه النصوص مفهومٌ حينما يقارن بظواهر ثقافية أخرى، خاصة مقارنتها بالأساطير والمعتقدات الدينية» (1988 : 173).

تستلزم منهجية بافيل، من الزاوية النظرية، وجود نقطة انطلاق لتحليل الروايات التي تثير «الانتباه، بشكل متساوٍ، للتخييل والواقع» (1988 : 73)، بما في ذلك «التخييل الاستكشافي» الذي هو بمثابة «فعل متناغم» مع هذه المجموعة من الكتابات في لغة ما(ل)، تصف كلها «نفس العالم» (1988 : 84-85). وبتعبير آخر، يدل هذا على العوالم التخييلية، وكل العوالم الأسطورية، بصفة عامة، والعوالم الثقافية والنظرية واللعبية، فكلها تحيل على نفس العالم، عالمنا. لهذا لا يجبُ أن نهمل ما سماه بافيل بـ «نهايات التخييل المرجعية» (1988 : 183).

بنية هذه العوالم ليست «بسيطة»، بل «مركبة» و«ثنائية» وتتميز بخصيصتها «البارزة»[8] : إنها ذات مستويين أنطولوجيين، وعناصر هذين المستويين المختلفين مترابطة فيما بينها (1988 : 75)؛ وهو ما دعا بافيل إلى الاستعانة بعملين لكل من والطون وإيفان[9]، بعامة، وبطريقة اشتغال ألعاب التمويه، بخاصة. ومادام العالم الواقعي يتمتع، على الدوام، حسب بافيل، بـ «أسبقية أنطولوجية قطعية، مقارنة بعوالم التظاهر» (1988 : 76)، فثمة إذاً علاقة تأسيس أنطولوجي للعالم الثاني بإزاء العالم الأولي: فالبنيات المسماة «بارزة» هي البنيات التي يكون العالم الثاني (المتشاكل) فيها وجوديا، مجَدّدا ومتضمنا لحالات الأشياء دون متماثلات في

8- saillant
9- Walton Kendal (1939-…) ; Evans

«العالم الأول» (1988 : 77). هذه السمة هي ما يجعلها تندرج ضمن تصورات دينية عن العالم (العالم المقدس المالك لكيانات مفقودة في العالم المدنس) وإلى أبنية فنية تحتاج إلى «كان» المحددة للكينونة، حسب تحليل دانتو[10] في نظريته عن الأعمال الفنية (العالم الفني المالك كينونات مفقودة في العالم الحالي). ومعنى هذا الكلام، أنه من الممكن لعالم تخييليٍّ أن يكون «وجوديا محافظا»، إذا ما كانت هذه الكينونات وحالات الأشياء موجودة، كذلك، في العوالم الأولية والثانية: وتلك هي حالة لعبة الدمى، أو لعبة الرواية التاريخية. من الواجب تقديم بعض التوضيح على إثر هذه الأوصاف والنعوت، فلربما ظنَّ البعض أن بافيل يسعى إلى نكران وجود أي اختلاف بين العوالم التخييلية والعالم الواقعي. بافيل لا يسعى إلى ذلك، ولكنه يسعى، بكل بساطة، إلى التركيز على علاقة العالمين القائمة على التبعية، والتشكل والتطابق والتحول، إلى درجة لن يكون فيها من الحكمة بمكان التفكيرُ في تخييلية رواية ما، بوصفها مرادفا لصيغة من صيغ عدم الالتزام (التمرد). وفي جميع الحالات، يتعلق الأمر بالتزام مختلف، لكنه التزام جدّي، إذا ما آمنّا بالأهداف الإبستيمية والأخلاقية لهذه الأعمال الأدبية؛ وربما تكمنُ جديتها في قدرتها على تغيير المواقف. وبالفعل، تبدو المقارنة التي أجراها بافيل ما بينَ الممارسات المسرحية والدينية أنها تقود إلى هذا المعنى:

10- Danto Arthur (1924-2013), Ce qu'est l'art, questions théoriques, post-editions, 2015, 220 pages, traduit de l'anglait par Sévérine Weiss, postface d'Olivier Quintyn.

«ما يمنعُ الألعاب التخييلية من التحول إلى واقع، فقدانها الطاقة المقدسة: فالعفو يستدعي التطهير، والوحي يستدعي التأويل، ونشوة اللعب تنادي على الدوخة» (1988 : 81).

بعد هذا التوضيح، وجب علينا أن نشير إلى الفروق الباقية بين هاتين الظاهرتين؛ حرية الانتماء إلى التاريخ على النقيض من الاعتقاد بالأساطير والديانات وتجدد البنيات التخييلية، بإزاء الحقائق الخالدة للمعتقدات الأسطورية والدينية؛ لكنه بالإمكان تفعيل الأعمال التخييلية بطريقة لا تخييلية، أي أن تكون لها تداعيات مباشرة. والمثال الذي يعرضه بافيل هنا، هو مثال من المسرح له طابع البركة على الجمهور أثناء عرض مسرحيّ، يضطلع بوظيفة واقعية، والجمهور يلعب وظيفة التلقي، في عصر كان يتم فيه مباركة الممارسات الثقافية (1988: 35). ومهما كانت بساطة المثال وتواضعه، فأهميته واضحة، من زاوية معكوسة، حيث تصير النصوص اللّاتخييلية نصوصا تخييلية (الأساطير والمذكرات والمحكيات التاريخية). ولعلّ هذا التوجه هو ما حث بافيل على التركيز على الحمولة الواقعية لعمليتي إنتاج النصوص الروائية وقراءتها، مع إثارة «صورة» المؤلف التجريبيّ، وكذلك صورة القراء التجريبيين. نجد بافيل، في كتابه «فكر الرواية (2003)»[11] يبلور تحليلًا لمحتوى الأعمال الروائية، يناقض المعالجات الشكلانية أو البنيوية، ويؤكد، بوضوح تام، مؤداها التخييليّ والأدبيّ الخارجيين:

11- La pensée du roman, Folio Essais t.597, eds Kindle, 2003.

«من أجل فهم معنى رواية معينة وتقديره، ليس كافيا أن ننظر إلى الجانب التقنيّ الأدبي الذي يوظفه المؤلف؛ فقيمة أي عملٍ أدبي مصدرها ما تنتجه، حسب العصور؛ فقد يكون الجنس الفرعي مثالا لعبقرية المؤلف، وفرضية ملموسة عن طبيعة العالم الإنسانيّ وتنظيمه» (2003 : 46).

تعتبر أطروحة بافيل، في هذا المعنى، قريبةً من المقاربة التي طوّرها فانسون ديسكومب (1987) في إطار تحليله عمل مارسيل بروست «البحث عن الزمن الضائع»، أي البحث في كل ما يشكّل «كوسمولوجيا» الرواية، بمعنى الطريقة التي تمثل بها الرواية نظاما معينا من هذا العالم. وعليه، فإن أطروحة بافيل تدعمُ طريقة في إدراك «فلسفي» للروايات، بوصفها تؤمثل جنسًا من خصائصه الدائمة طرحُ «السؤال الأكسيولوجي» عن روابط الإنسان بالعالم والأخلاق المثالية. إنَّ «الرواية تفكر في إرساء هذا الرابط (هذه الروابط) في شكلها البين - شخصي الأشدّ حميمية» (2003 : 47): بإمكان منظرّي الأدب، المنغرسين في «العرق» الإنساني الانضمامُ إلى جنس هذا التحليل، دون أية صعوبة؛ وفي هذه الحالة حيث يثيرُ موقف بافيل، دون ريب، موقفًا شديد التردّد، في مطالبته بأخذ المؤلفين الواقعيين، بعين الاعتبار، في إطار مسطرة تأويل الروايات، وليس مؤلفا نموذجيا فقط، على غرار إيكو، أو تيمات وصور بلاغية يوظفها النص. وهكذا نجده يدقق في خاتمة «فكر الرواية»:

«إن القصة التي رويتْ [...] تدرج، على خشبتها، ممثلين حقيقيين، وهمْ، في هذه الحالة، مؤلفو الروايات، ممثلون تشكلُ مشاريعهم ونجاحاتهم واختلافاتهم والأثر المتبادل مصير الفعل. [...] إن المؤلف الذي أفكّرُ فيه هو منْ يمسكُ القلم بيده و«يخربش» مؤلفه، بشجاعة».

لنرجع الآن، إلى الثلاثي الذي أشار إليه ميشيل بوتور، في إطار لعبة قراءة فصل روائي. يمكنُ أن نعتقد، حسب بافيل، أن هناك، من جهة أولى، مؤلفا تجريبيا ابتكرَ صورة من صور الإنسان أو أعادَ ابتكارهُ، ومن جهة ثانية، وجودَ قارئ:

- يأخذ، تارة، وضعية ناقد أدبي، يختفي خلف «المقاصد» الفلسفية» للمؤلّف؛
- وتارة أخرى، يأخذ صفة مستفيدٍ من خبرة لعبية واستشفائية وتربوية.

وبالفعل، فقد سعى بافيل، في درسه بالكوليج دو فرانس (2018)، أي بعد مرور ثلاثين سنة على نشر «العوالم التخييلية»، إلى تطوير تصوره عن تلقّ جيد للأعمال الأدبية. وفي درس آخر، بالكوليج نفسه (2006/04/06) دعا إلى ضرورة «الإنصات إلى المؤلف، دون مقاطعته، كما ننصت بإمعانٍ إلى صديقٍ، وهو يروي لنا أفراحه وأتراحه» (2006 : 38)؛ واعتبر أن إعادة قراءة الروايات هي تجديدٌ للنفس وتساؤلٌ مستمرّ، بخصوص ما تحدثه القراءة من «توتّر بين الأنا وحياتنا» و«روابطنا بالجماعة البشرية» و«بالمعايير التي ترشدنا» (2006 : 45).

إن العوالم التخييلية، من خلال هذا المنظور، «تبقى، على الدوام، مساحات إنسانية بكل معاني الكلمة»، إذ تشكّلُ، حسب بافيل، «وسطا وإقامة إنسانيين [...] الأسرة الوحيدة، في العالم، التي، من المرجح أن نستقبل فيها» (2006 : 18). إن عدمَ وجود هذه العوالم، التي شيدتْ وفق منطقٍ تشاكليّ محاكاتي، هو ما يسمحُ لها بأن تكونَ موثوقا بها، الشيء الذي يحولها إلى شرط ممكنٍ لراحتنا: يتبنى بافيل موقفا مطمئنا، بطريقة متصوفي الكيتسم [12]؛ لكنّه بقيَ ملتزما، بنوع من التشدد، في الوصف الفينمنولوجي الذي يلائم تجربة القراء:

«يُحدث الأدب تقاعدا متخيلا، بعيدا من هنا والآن، مبرزا، بذلك، إذا ما صحّ التعبير، حياةً مغايرةً، من مزاياها تخفيفُ الضغط والضيق على التجربة المعيشة، دونما منافسة مع وسط حياتيّ» (2006 : 29).

هذا الصنف من «الهروب الخيالي» يشبه ما فهمه كل من والطون وكورّي ولامارك، فيما يتصل بخصيصة الالتزام الخياليّ المطلوب من الأعمال التخييلية، دون تخييل؛ غير إنها تتميز، هنا، بـ «المنفعة»، ممّا يجعلها أكثر جدّية، بشكل ملموس. من المهمّ أن نشيرَ، بعد بافيل، على إن إظهارَ البعد الفنيّ لـ «خلق العوالم» (2006 : 31)، يسهم في جعل تخييلية العالم، مرادفا بسيطا على عدم وجود تجريبيّ، أو بنية مفبركة لا تحولُ، مطلقا، دون الإقرار بوجوده

12- الكيتسم عقيدة صوفية تقوم على وحدة المسير الروحي الذي يقود إلى الله، يتميز بخضوع روحي تام لله. وقد نشأت هذه العقيدة بإسبانيا، ثم انتشرت، مع نهاية القرن 17 وبداية القرن 18، بباقي دول أوروبا. لمزيد من التفصيلات نحيل على موسوعة يونيفرساليس، النسخة الإلكترونية [On Line] بتاريخ 03 يوليوز 2021، الساعة 18.58.

بنية شبيهة بِأيٍّ بنية ثقافية أو نظرية أو وظيفية أو أثر صارم، حتى ولو كان الأمر يحصل، بطريقة غير مباشرة.

ثانيا : المقاربة السيميائية لدى أومبرطو إيكو: فاعلية التأويل

أثرت مؤلفات أومبرطو إيكو في أعمال ومؤلفات ط. بافيل (1988 : 17) خاصة مؤلف إيكو الشهير والمفصليّ: «القارئ في الحكاية» (1979). ولنْ يكون مفاجئا أن نعثر على نقط تشابهٍ بين منظرّي الأدب؛ سواء أتعلق الأمر بالتوجهات التربوية، لهذا الصنف من الأنشطة، أو الإقرار بفائدة علم دلالة العوالم الممكنة ودوره في استكشاف محتوى الأعمال التخييلية. ولذلك، يعتبر إيكو، كما هو بالنسبة لبافيل، من الذين غذّوا تفسيراتهم من ينبوع الفلسفة التحليلية، مع استخدام أدوات المنطق الصوريّ، بهدف تظهير طرق اشتغال المحكيات دلاليا وتداوليا. وقد جعل إيكو من صيغة أ.ألّي[13] : «يقود المنطق إلى كل شيء، بشرط أن نحسن الخروج منه» (1979 : 165) شعارا له. والمستفادُ، من كلّ ما سبق، أن تحليل إيكو يتميز بما يلي:

- الحصرية؛
- المحلية؛
- التركيز على المادة النصية؛
- المزج بين الممازحة والوقوف مع أعداء بافيل، في آن واحد.

13- A Alli

والمقصود بأعداء بافيل هم أولئك الذين آخذ عليهم إنكار إمكانية الوصول إلى الجانب المرجعي، ما دام أن كل شيء موجود، في النص، وأنه لا أهمية لكل توجه خارجه (أي على المستوى المرجعي)[14]. تبدو الأشياء، من الناحية الواقعية، أشد غموضا من هذا. فإذا كان إيكو يرجع، فعليا، أن «النصوص موجودة هنا، و[...] إنها تنتج آثارها الخالصة» (1992 : 68)، وأن هذه الآثار هي الأسباب التي تولدها، والمسطرات الاستدلالية التي تسهر على تنميتها وتطويرها، فالفضل يرجع إلى الهدف الصريح الذي يُحَدَّدُ لها، خاصة، في القارئ في الحكاية، بما في ذلك، إعداد أدوات فعالة وملائمة من أجل إيجاد «سيميائية للنصوص السردية» (1979 : 161). إن مفهوم العوالم الممكنة، من هذه الزاوية، ينظر إليه بوصفه أمرا «لا مفرَّ منه، قصد الحديث عن توقعات القارئ» (1979 : 157)، بشرط أن يُفْهمَ المعنى والطبيعة اللّاجوهرانية والصورية المحض، بشكل جيد، و«تفادي سلسلة من المشاكل ذات الصلة بالمقصدية، ووجود حلٍّ لها في إطار ماصدقي» (1979 : 158).

إنَّ جهود إيكو وبافيل تتكامل، وتلتقي في إطار بلورة نموذجٍ نظري، لا يتميزُ، بمرونة التطبيق على أي نمط من أنماط النصوص السردية (التخييلية أو اللّاتخييلية) فقط، ولكنْ تتّصفُ، كذلك،

14- يقول ط. بافيل، 1988، 145: «من منظور بنيوي-توافقي فإن النصوص لا تتحدث عن أحوال الأشياء الخارجة عنها: كل ما يبدو محيلا على خارج النص تتحكم فيه أعراف صارمة واعتباطية. وخارج النص، هو بالنتيجة، الأثر الخادع للعبة الإيهامات».

بالقدرة على إبراز الآثار التي تخلفها النصوص التخييلية على العالم الواقعيّ، وفهم طريقة تأثير الأعمال التخييلية (الخطابات) على العالم الواقعيّ.

أما أكبر اختلاف حصل بين المفكرين، فهو طريقة كل واحد منهما في النظر إلى العوالم التخييلية، أو العوالم الممكنة، بوصفها «عوالم ثقافية». يتمنى بافيل، من هنا، أن يجعل من العوالم التخييلية عوالمَ أشد «واقعية» مما يُظنُّ، مركزا تفكيره على المستوى الأنطولوجي، حيث يوجد العنصر الثقافي، على نفس الصعيد، ممّا هو تجريبي (ومن هنا، يبرز ميله المينوني[15] المتجلي في القبول بالكيانات المتخيلة والأسطورية والرياضاتية، ألخ). وعلى النقيض من ذلك، يقوم إيكو (بطريقة إبستيمية وصريحة) بحركة معكوسة ببيان أنه «في إطار مقاربة تشييدية للعوالم الممكنة، فإن حالة العالم «الواقعيّ» يجب أن تفهم باعتبارها بناء ثقافيا (1979 : 167)، وبتعبير آخر، فإن «عالما ممكنا هو عالمٌ ثقافيّ» (نفسه)، أي عوالم مشيدة، ووقائع بناها مؤلفون أو قرّاء. بالنسبة إلى إيكو، فالثقافي لا وجود له بوصفه كيانا، ولكنه مجموعة من الأوصاف، أو بتعبير أدق، يأتي على شكل موسوعة، أو علامات تنتمي إلى هذا «العالم الدلالي الكلّي» اللّامتناهي (1979 : 169).

15- نسبة إلى الفيلسوف الكسيس فون مينونغ (1853-1920). ومن سمات هذه الفلسفة، نذكر على سبيل المثال: 1- لكل تمثيل موضوع؛ 2- لموضوعات التمثيل صفات تعطى لها منذ بداية التمثل؛3- هناك فرق بين الوضع الاعتباري الأنطلوجي للموضوع (كأن يوجد / لايوجد) وصفات الموضوع. وبتعبير مينونغ هناك فرق بين (Sein und Sosein)(L'Etre et L'Etre-ainsi).

وهكذا، ومن ناحية تقنية، نجدُ أنّ موقف إيكو يوازي، دفعة واحدة، بين افتراض واقعية ميتافيزيقية مادية (العالم الخارجيّ موجودٌ، بمعزل عن تمثلاتنا، و«الواقع ليس مجرّد بناء ثقافي» (1979 : 170) وإبستمولوجيا مضادة للواقعية (نحن لا نصلُ أبدا، وبكيفية مباشرة، إلى أشياء العالم، لكننا لا نصل إلّا لخطاطاتها التصورية في إطار تطورها المستمر). ولهذا، نلاحظُ أنّ إيكو يستشهد، مرارا وتكرارا، بمؤلفات ج.هنتيكا[16]، ولأنّ هدف إيكو هو «تقرير عن الشروط الكفيلة للحديث عن عالم «واقعيّ»، في سياق نظرية نصية» (1979 : 170)، نجده يستبعدُ أسبقية الواقع بوصفه فرْضية نظرية ـ المسند «الوجود الحالي» المحدد تحديدا نهائيا، في عروق ديفيد لويس[17]، وبكيفية رابطية[18]، لهذا يستعين بصيغة «الضرورة المنهجية» قصد الدفاع عن طريقة معالجة «العالم الواقعي»، بكيفية متجانسة، وبوصفه بناء مع تبيان أنه «كل مرة نُغَيِّر مجرى ممكناً من الأحداث إلى الأشياء، كما هي، فإننا نقدم الأشياء، كما هي، على شكل بناء ثقافي محدود ومؤقت» (1979 : 170). وتبعا لما سلف ذكره، فإنَّ إجراءات تعرّف العالم الواقعيّ شبيهةٌ بإجراءات تعلم العوالم التخييلية: يتعلق الأمر بدرجات الثقة رغم وجود اختلاف صيغ التحقق وروابط التطابق مع الموضوعات المادية. ويبقى السؤال هو أمر الحسم في «ما هي

16- جاكو هنتيكا (2015-1929) Jaakko Hintikka

17- لويس دايفيد (2001-1941) Lewis David

18- الرابطية هي إشارة إلى الوضع الدلالي لعينة من الضمائر وأسماء الأمكنة والأزمنة التي لا معنى لها إلا في سياق تلفظي، شأن: هنا، هناك، أمس، الآن.

أجزاء الموسوعة العامة الواجب قبولها والأجزاء الواجب رفضها» (1994 : 124).

ما نصيبُ مشكل التخييل، بمعناه الصرف، من هذا البناء التصوريّ؟ لقد اقترحَ إيكو، في «القارئ في الحكاية» نموذجًا للنص السرديّ العام، يمكنُ تطبيقه على السرديّة الطبيعية والسردية المفبركة (النصوص السردية الأدبية)[19].. يلجأ إيكو إلى تمييز التخييل من اللّاتخييل:

«قليلا ما تحترم السردية المفبركة الشروط التداولية التي تخضع لها السردية الطبيعية (فالمؤلف لا يلتزمُ بقول الحقيقة ولا الاستدلال على توكيداته، غير أن هذا الاختلاف شبه مستبعدٍ، بالنسبة لموضوعنا، لأنّ خطاطتنا تأخذ بعين الاعتبار، كذلك، بالقرارات التأويلية. تتضمن السردية المفبركة، بكل بساطة، عددا واسعا من القضايا من نمط ماصدقي [...]» (1979 : 87).

من الواضح أن تعريف التخييل، لدى إيكو، قريبٌ من تعريف سورل، مع إجراء بعض التغييرات المفهومية للفرضية النظرية الداعمة لبناء النموذج، بما في ذلك، الحرص على دينامية توضيح سيميائية النص. ويمثل الإجراءان السابقان جزءا لايتجزأ من سلسلة واسعة من العمليات المركبة، متصلة بطريقة التحيين التدرجي للمحتوى، ومرتبطة، أيضا، بالنتيجة الناجمة عن مختلف أنماط

19- يعود الفضل في تمييز النصوص السردية الطبيعية والسردية المفبركة (أو الاصطناعية) إلى المفكر الهولندي طون فان دايك (Teun A. Van Dijk) (1943-...) انظر الميلود عثماني، 2000، ص 85.

بنيات اللعب في محكي بعينه (البنيات الخطابية والسردية والفعلية والإيديولوجية (1979 : 88)). أما على المستوى التداوليّ، فإن «فعل تَظاهرَ» المتكلم يبقى أمرا يلفُّه الغموض، ويقبَل أن يكون خاصا بأيِّ نمط سردي:

«يدعم سورْل أن «فعل التظاهر» هذا، تحدده مقصدية المتكلم فقط، من دون أن نكون قادرين على تحديد الآثار النصيّة القادرة على إظهار المقصدية. نعتقد، على العكس من ذلك، بوجود حيل نصية تبرُزُ وَفْقَ منطق الاستراتيجيات الخطابية، هذا القرار. وهذا هو السبب الذي يدعو إلى جعل الخطوات الماصدقية الأولى، ما بين قوسين، إلى أن تتم على مستوى البنيات الخطابية للضمانات الكافية التي تسمحُ بإصدار حكم حول أي نمط من أنماط الأفعال اللسانية هو المعني» (1979 : 95). في هذه المرحلة، تأتي العلامات الفعل القولية والآثار القولية لترسم نمط «التعاقد الائتماني» متوسط الجدية الذي تمرره للقارئ. يستعير إيكو مثالًا من إحدى قصص ألفونس. ألّي [20] (مأساة باريزية خالصة)[21] (1890)، وهي قصة تشغَل بُعْدا ميطا ـ نصيا ترسي «تعاقدا نفعيا» (1979 : 259). وقد صيغت بضمير المتكلم المفرد، وقامت، بطريقة نقدية، على مساءلة «الآلة الثقافية» نفسها (1979 : 284). هذا المثال يثير الانتباه إلى الأهمية التي تكتسيها المقاربة التفصيلية لعلم تركيب «العمل التخييلي»: ومع

20- ألفونس ألي (1905-1854) Alphonse Allais

21- 1890 «Un drame bien parisien»[(1981)].

ذلك يستهدف الفعل التخييلي، دوما، وبكيفية إجمالية، إلغاء الروابط العمودية الكلاسيكية بين اللغة والعالم، ويدمج الكاتب وموضوعه. أما الطريقة التي يتمُّ تقديمه بها، وطريقة إرسائه وصوغه على يد المؤلفين، فتجعلانه أقل»تخييلية»، خاصة «النصوص التي تروي قصصا عن الأسلوب الذي تكون به القصص» سواء أتعلق الأمر بما يصطلح عليه بـ «ميطا ـ تخييلات» أو«تخييلات انعكاسية»، وذلك بـ «الحديث مُطوَّلا عن تداول التَّدلال بخصوص صيغ الاعتقاد أو فعل الفعل» (1979 : 285). وعلى غرار بافيل، مكث إيكو حَذِرا فيما يتعلق بحدود التمويه وموضوعاته. فإذا «وجب على قارئ محكي ما، أن يعلم بأن الأمر يتصل بقصة خيالية، دون أن يفكر مليا، في كون المؤلِّف كذبة»، فإنه يظهر، مع ذلك، أنه «بقراءة التخييلات فإننا نلغي شكوكنا بالنسبة لعينة من الأشياء، وليس بالنسبة لأشياء أخرى» (1994: 102-104)؛ لكنّ حركة إيكو معكوسة، مقارنة بحركة بافيل: فنحنُ هنا، نذهب من الخارج باتجاه داخل النص، على أن نحسَّ بأننا مسجونون. من خلال هذا المنظور، فإنَّ بعض اللبس لابدَّ من التسليم به، أما ما يجب التظاهر بالاعتقاد به، فسيمكث دفينا في المحكي، منظورا إليه بوصفه كلًا منسجما، خاصةً إذا تعلق الأمر بإعادة تكوين معلوماتٍ عن العالم الخارجيّ، أمدَّنا المؤلف بها من خلال نصه. وإذا لمْ يكنْ للعالم الواقعيّ من مزيةٍ في تجديد البناء النظري لمحتوى عالم ممكن، فإنه يبقى، مع ذلك، أساس نُزْهات القارئ الاستدلالية. وفي هذا الأمر، نلاحظُ أن إيكو يستعين بنسخة من «مبدأ الواقع»

لديفيد لويس[22]، استعانَ بها فلاسفة تحليليون آخرون، على غرار والطون وكورّي:

«تشكل العوالم التخييلية، في الواقع، مشَوّشات على العالم الواقعيّ، غير أنها تضع، بين قوسين، معظم الأشياء التي نعرفها بخصوصه، وهو ما يتيح لنا التركيز على عالم متناهٍ ومغلق، شبيهٍ جدا بعالمنا، لكنه عالمٌ فقير. وما دمنا نعجزُ عن الخروج، من هذه الحدود، فإننا نُقتادُ إلى استكشافها بشكل معمق» (1994: 114).

يحصلُ الاستكشاف المعمق حينما يتمُّ التركيزُ على «التعاون التأويليّ» للقارئ، وليس على «التأويل النقدي» (1979 : 238)، أي إعادة بناء علاقات المرور والتوقعات التي يمليها النصّ على حكاياته، بوساطة العوالم التخييلية. وبذلك، تصير ثلاثية بوتور، ثلاثية مؤلف ـ نموذج وقارئ ـ نموذج. والاثنان معا، يتعالقان مع شخصيات وقد قُلّصَتْ إلى مجموعة خصائص كافية وضرورية، أي معطيات ضرورية بنيويا، للقصة الخيالية والضرورية لتعرّف الحكاية (1979 : 204). ببساطة، نعني بالحكاية «الخطاطة الأساس للسرد، ومنطق الأفعال وتركيب الشخصيات، ومسار الأحداث المرتبة زمنيا» (1979 : 130). وكلّ حكايةٍ تطابق عالما ممكنا ووحيدا، وحيث الشخصيات تجدُ خصائصها الجوهرية، أيْ تلك الصفات التي تربطها بالحُبكة لدرجةٍ أنْ تُصْبِحَ غير قابِلَةٍ للفصل،

22- لويس ديفيد Lewis David (2001-1941)

إلَّا إذا أنتجنا حكايةً أخرى بتحولها، مثلا، إلى «أساطير [عابرة] من الرواية الأصلية إلى سجلٍ موسوعيٍّ معمَّمٍ» (1979 : 225)، أو أن تتحول إلى «عبادات منفصلة عن التاريخ من خلال فسخ التعاقد» (1994: 168). فبالمرور من المستوى التَّداولي للبنيات الخطابيّة، إلى المستوى الدلاليّ للبنيات السردية، يحدث كلُّ شيْءٍ كما لو أن الأمر يتعلق بخصيصةِ انغلاقٍ وفجاجة العالم الممكن الممثّل لمحتوى عملٍ تخييليٍّ. إذا كان ما هو موجود وما لا غنى عنه، قصد تطوير الحكاية هما الشيء نفسه (1979 : 217)، فلأن العوالم التخييلية، لدى إيكو، تتمتع بـ «امتياز صيغة منطقية جهية»[23] (1994 : 122) غير قابلة للمقارنة بالعالم الواقعيّ. هذا الأمر ينضاف إلى ما قلناه سلفا، بخصوص حالة «انقسام» تطبيق مستند التخييلية، وتقود إلى خصوصية اهتمامنا بالروايات، واللذة التي نستشعرها:

«أعتقد أننا نقرأ الروايات [...] لأنها تمنحنا شعورا بالراحة كي نحيا في عالم حيث مفهوم الحقيقة لا يمكن أن يكون موضع مراجعة، في حين يبدو العالم الواقعيّ أشد غدرا» (1994 : 122).

إن ما يدعمُ هذا التصريح، شدة التركيز على النصّ والمقصدية الفاعلة، أي مقصدية العمل الأدبيّ، بمنأى عن دور المؤلفين والقراء التجريبيين[24]. إن النص شأنه شأن «إله قاسٍ

23- الصيغة المنطقية الجهية هي كل صيغة تعبر عن حكم حول قيمة الحقيقة، الحقيقة أو الخطأ، لمحتوى قضوي تكون علاقته بالواقع ضرورية أو حقيقة مطلقة، ممكنة أو ليست لا حقيقية ولا كاذبة، مستحيلة أو كاذبة بالمطلق، متجاورة أو كاذبة وصادقة في نفس الآن.
24- «ليس القارئ التجريبي إلا ممثلا يتأمل نوع القارئ –النموذج المفترض في نص ما...»(1992، ص 71).

وانتقاميّ» (1979 : 267)، فلأنّه وإوالياته ومتطلباته، على جميع الأصعدة، هو ما يوَلّد ثبات توظيف الشخصيات واستقرارها، ولكنه يسمح لنا، أيضا، بقياس مدى ملاءمة وشرعية الاستخدام الذي يمكن أن نجريه، كون النصّ هو الوحيد القادر على تحويلنا إلى آلات لتحيين المحتوى الفعلي والإيديولوجيّ والثقافيّ. بطبيعة الحال، فإن إعادة بناء الاستراتيجية السيميائية لنص معيّن، تحتاج من المنظّر، إلى أن يقوم باختيارات، غير أن هذه الاختيارات تبقى خاضعة لما يبدو أنه» ضروريٌّ لأهداف الغرض» (1979 : 180)، أي مجموع الأنوية الدلالية، لهذا المحكي أو ذاك.

وفي جميع الحالات، هناك أمرٌ في غاية الوضوح : في حالة تدفق معطيات الموسوعة العليا، حيث تشكل كل حكاية واحةً منطقيةً جهية، تكونُ هذه العناصر ضرورية.

ونتيجة لذلك، يعتقد إيكو أن الأعمال التخييليّة (لكونها تخلق عوالم وتعمّرها بأفراد زائدين عن الحاجة، ومصيرهم مقرر منذ الأزل، من منظور العالم الحالي)، طريقة تجعلنا لا نألف محدوديتنا الخالصة (الموت)، ولكنها تجعلنا، أيضا، نألف مفهوم الحقيقة، زيادة على مفهوم الثقة، وهو ما يتيح لنا، إضافة إلى ذلك، التدرّب على «إعطاء شكل لفوضى التجربة». وبتعبير آخر، بقراءتنا الروايات «نتجنب القلق الذي يستبدُّ بنا حينما نحاول قول شيءٍ حقيقيٍّ بخصوص العالم» (1994 : 117).

فما إن تدمجَ روايةٌ كياناتٍ أخرى «لاتخييلية»، كأن تكون مبتكرةً، مقترحةً عالما «قليل الأمان، مقارنة بالعالم الواقعيّ» (1994 : 124)، فإن الأشياء لا تَبْقى بسيطة كما نحسبُ، والمحيطُ ليس، دوما، موائمًا. وفي نفس المسار، فإن كونَ المسطرة التأويلية تحتاج جزءا كبيرا من الموسوعة الثقافية، خاصّةً على مستوى البنيات الفعلية والإيديولوجية، فإن النص يصبح، بتعبير خاص، ذو جيوب ومسارب، يتوقف وجوده على الواقعية الخارج-نصية: فهل هذه الخَلْطات، اعتراضات على الإغلاق الصريح للعوالم التخييلية؟ نحنُ نميلُ إلى الرد بالإيجاب، من منظور سردي توقعيّ للقارئ النموذج الذي هو قارئ إيكو، رغم إنه يستجيبُ، بشكل إيجابيّ، لمنظور القارئ التداوليّ الذي هو قارئ رورتي.. فتجابهُ المفكرين يتمُّ من زاوية تأويل وتأويل مبالغ فيه[25](1992)، أو من منظور قارئ حساس، بمنأى عن تحليل بافيل. إن رهان التأويل ممزوجا برهان تشييد الواقع الثقافي، يميل إلى إخراج الشخصيات من غشائها الأصل، كما لو أنها لم تكنْ، يومًا، مرتبطةً به، بالضرورة.

ثالثا: المقاربة السردية لجيرار جنيت: التخييل والصورة

شكلت تحليلات جيرار جنيت ووفرة أعماله وثراء ملاحظاته، الأساس الذي استفادت منه التداولية الأدبية. كما يرجع الفضل إليه في تطوير حالة قراءة العلامات اللسانية، بوصفها علامات هي،

25- Interprétation-Surinterprétation

في الآن نفسه، «تخييل» أو «صورة» والتي تبدو ظواهر معلقة، بل مركبة، داخل معطيات يرجع الفضل إليه في بلورتها استنادا إلى تراث بلاغيّ طويل: المجاز المرسل، وهو نوع من الانزياح متعدد الأوجه، يتكوّن من مستويات وجودية أكثر مما هي صوَرية. وفي هذا الباب نجدُ جنيت يقول: «إنَّ ينابيع اللسان، سواء بصفة عامة أو خاصة، هي ينابيع ذات حساسيّة رفيعة» (2002 : 219). ويمكنُ أن نضيف إلى قول جنيت، إن ينابيع اللسان هجينة وممتزجة، بشكل كبير ومثير، وبناء عليه، يكون من واجب المنظر أن يحترم، دومًا، مظهرا من مظاهر المنهجية: فبعد أن درس جنيت الفروق السردية الممكنة بين المحكي الوقائعي والمحكي التخييليّ في «Fiction et Diction»، يسجل ما يلي:

«لا شيء يتقادمُ، ببساطة، سوى الإحساس بالانزياح، على الصعيدين السردي والموضوعاتي والمواقف التدرجيّة، أو كما يقول بافيل، «الإدماجيون يبدون لي أشد واقعية من كل أشكال الفصل» (1991: 167).

إن الهدف الذي رام جنيت بلوغه، في هذا الكتاب، البحث، أولًا، عن تعريف يحدد طبيعة البعد الأدبي لعمل معين، ساعيًا إلى الجواب عن سؤال: «وفق أية شروط يمكن للنص، شفهيا كان أو مكتوبا، أن يدرَكَ بوصفه «عملًا أدبيًا»، أي باعتباره «موضوعا (تعبيريا) بوظيفة جمالية» (1991 : 87)؟ فبعدَ أنْ ميّزَ الأنظمة الأدبية ومعاييرها وصيغها، عاد، من خلال هذا المنظور، إلى معالجة تخييلية الأعمال

الأدبية. من الواضح جدا، هنا، أن التفريق بين التخييل والأدب أمرٌ دقيقٌ؛ إذ ليس كلّ أدب «تخييلًا» على أساس أن محتوى عينة من الأعمال، كما هو الحال في المذكرات: خواطر الصباح لعبد الله العروي (2017)، مذكرات عبد الرحيم بوعبيد (2018) وعبد الرحمن اليوسفي (2018)، ليست محتويات مبتدعة ولكنها منتزعة من أحداث واقعية؛ وعلى العكس من ذلك، فكل عمل تخييليّ يعتبر، في نظر جيرار جنيت، أدبيا. وفي هذه النقطة، سعى جنيت إلى تصفية حسابه مع توكيدات سورْل التي مفادها أن كل تخييل ليس أدبا، معتبرًا أن حجتي الفيلسوف (1975 : 101-103) ليستا من «قيمة متساوية». فالأولى، يتم فيها استدعاء الرسوم المتحركة والقصص العجيبة مثالين للتخييل اللّاأدبي، لا يقبلُ منها جنيت إلا نصفها:

«فعلا، تعتبر الرسوم المتحركة، جزئيا، مثالا للتخييل اللّاأدبي لكونها ليست تعبيرية، مثل السينما الصامتة أو بعض الأعمال البلاستيكية، أما بالنسبة للقصة العجيبة، فإنني أرى فيها جنسا أدبيا من بين أجناس أدبية أخرى» (1991 : 119).

أما تحفظ جنيت بخصوص الوضع الاعتباري للنكت، الذي يمكنُ أن يعتبر مفاجئا[26]، لا يمكنُ أن يفهم إلّا إذا اتجهنا إلى الاعتراض الثاني الذي يضعه في مقابل سورْل. وهكذا، نجد أن الحجة الثانية

26- من أجل الاطلاع على تحليل جنيت لمفهوم المرح (humour) تنظر مقالته «الموت ضحكا» (2002، ص. 134-204). فإذا كان يقر بالطابع التخييلي لعينة من القصص المضحكة، فإن التحليل الذي اعتمده ركز على إبراز بعض العناصر التعبيرية أو الموازية لها أو البلاغية.

لسورل تقوم على اعتبار قصص شيرلوك هولمز جزءا من فئة الأعمال التخييلية، تحتاجُ إلى حكم تقييميّ للبتّ في مدى انتمائها أولا، إلى فئة الأعمال الأدبية. وعليه، فإن «حكم القيمة» هذا، بالنسبة لجنيت، ليس مناسبا:

«كما قال نيلسون غودمان، إذا استبعدنا، من مجال الفن، الآثار الفنية الضعيفة، فمن المحتمل جدا ألا يبقى شيء ذي أهمية، لأن معظم الأعمال (باستثناء أعمال كونان دويل) هي أعمال ضعيفة، وهو ما لا يمنعها من أن تكون أعمالا» (1991 : 120).

لاتُعَدُّ الأدبية خصيصة تقييمية، بالنسبة لجنيت، بل وصفية، بنفس درجة الخصيصة التخييلية، وهو ما يُبقي السؤال معلقًا: لأي شيء، ومتى تتمُّ أَمْثَلَةُ هذه الخصائص؟ بالنسبة لأرسطو وورثته (أتباعه) يبدو أن الأدبية والتخييلية تلتقيان، بطريقة جوهرية. وعلى النقيض من ذلك، فإن تخييلية قصة ما، بالنسبة لجنيت، ليست شرطًا ضروريًا بالنسبة لأدبيته، بالرغم من كونها شرطا كافيا. وبالإضافة إلى ذلك، وبصفة عامّة، يرفضُ جنيت الحديث عن الأدبية «التكوينية» أي أدبية تضمنها تركيبة من النوايا والأعراف النوعية والتقاليد الثقافية من كل نوع، «نظام إشراطي» يندرج ضمن «تقدير جمالي تذويتيّ» (1991 : 87). إن التذويتية موضوع حديث جنيت ليست مقابلًا لنسبوية مفرطة، ولكنها تطابق، بإيجاز، هذا الصنف من الموضوعية المابين - ذاتية، كما عبّر عنها كانط، بخصوص الحكم الجماليّ. وأخيرا، فإنَّ الفرق بين الحدّ الجوهراني والحد الإشراطيّ يوازي الانزياح الذي

أحدثه غودمان من خلال الانتقال من سؤال: «ما الفنّ؟» إلى سؤال «متى يكون هناك فنّ؟» (1991 : 95). ونتيجة لذلك، فإن تحليل جنيت للبعد الجمالي للأعمال الأدبية هو، في النهاية، من طبيعة تصورية ذهنية لا تجريبية، حيث يستخدم فروقا مقولية، شأن أدوات توضح طبيعة عينة من المظاهر، ولكن دون أن تكون هذه الأخيرة، في واقع الأمر، من المواد والممارسات الواضحة. إنّ «فحص الأدبية» يدعمها نمطان من المعايير التي تمكن من الإحاطة بمعنى «التخييل» لدى جنيت؛ فالأول ذو طبيعة «موضوعاتية»[27] و«يتّصل بمحتوى النص»، ويجيبُ عن سؤال معرفة هذا العمل الأدبي أو غيره؛ والثاني شكليّ وله «صلة بخصيصة النص ذاته ونمط الخطاب الذي يمثله» (1991 : 87). وبتعبير مغاير، يعودُ الأمر إلى التفريق بين «الخصيصة التخييلية للقصة» و«الطريقة التي يدركُ بها النصّ، زيادة على ما يقول، ويقدّر كما هو» (1991 : 89). والسمة المشتركة بين هذين الملمحين، حسب جنيت، هي الأثر الذي يخلفه «اضطراب في شفافية الخطاب»، غير أن السبب مختلفٌ جدًّا: «في الحالة الأولى (التخييل)، فإن موضوعه ليس معروضا بما يكفي من التصريح، كما لو أنه غير موجود؛وفي الحالة الأخرى (التعبير) فإنه قليلًا ما يعتبر الموضوع مهمًّا مقارنة بالخصائص الضمنية للخطاب نفسه» (1991 : 89). إن تاريخ الشعريات بوصفها حقلًا تخصصيا، يمكن أن تلخص على أنها بمثابة انزياح عن المعيار الموضوعاتي إلى المعيار الشكليّ، أو على الأقل تخصيص منزلة للثاني إلى جانب الأول.

27- Thématique-Rhématique

لن نواصل الحديث، إلا بعد أن ندقق في الأدبيتين الجوهرانية والإشراطية الخاصتين بعمل أدبي ما. ومع ذلك، تجب الإشارة إلى أن النموذج الأرسطي، كما أحيته كيتي هامبورغر (1957)، يقود إلى اعتبار البعدين مترابطين، وكل ما يترتب عن الموقف الجمالي للقراءة المفترضة. نجد لدى أرسطو أن الإبداع والمحاكاة، وهما، عند جنيت التخييل والتمثيل، يشكلان زوجا متحدا، يقول جنيت:«لَنْ يكون الإبداع الأدبي ممكنا بواسطة اللغة إلاّ إذا كانت هذه الأخيرة حاملة للمحاكاة، أي للتمثيل، أو محاكاة للأفعال والأحداث المتخيلة، تصلح لابتكار الحكايات» (1991 : 96). يركزُ هذا التعليق على نقطتين من التحليل الأرسطي الوارد في (بويطيقا):

- الوظيفة الفنية للغة التي هي «إنتاج الأعمال الأدبية»، تقع على النقيض من الوظيفة العادية التي هي «الحديث من أجل الإخبار والاستفهام والإقناع والوعد، ألخ»؛
- إبداعية الشاعر «لا تظهر على مستوى الشكل، ولكن على مستوى التخييل، أي على صعيد الإبداع وتصميم الحكاية» (1991 : 96)؛

لهذا، بإمكاننا القول إنه باستخدام الأداة اللسانية، بكيفية إبداعية (لا إخبارية)، نصل إلى ابتكار الشخصيات.

التمويه (أو المحاكاة) الخاص بالتخييل يوجَدُ، لدى أرسطو، على مستوى الحكاية المبتكرة، بدل مستوى اللفظ، أو من نمط تلفظي. وفي هذا الموضوع يستشهد جنيت بمقطع من بويطيقا أرسطو (1451b):

«من واجب الشاعر أن يكون صانع حكايات لا صانعَ أبيات شعرية، لأنه أصبح شاعرا بفضل التخييل، وأن تمويهه، هي الأفعال» (96:1991).

مع هامبورغر، التي ستطور شعرية لا أرسطية، نجد أن تمييز ملفوظ الواقع من ملفوظات التخييل يميل إلى نقل تخييلية النص إلى الجانب التداولي القائم على أنماط أفعال اللغة الإنجازية. إنَّ «ملفوظات الواقع» أو «الملفوظات «العادية» هي، حسب اصطلاحية جنيت، «أفعال لغة أصلية منجزة، بخصوص الواقع بواسطة ض.المتكلم المفرد (أنا)، واقعية ومحددة» (101:1991). ومع التخييل «نحنُ لسنا في مواجهة ملفوظات من الواقع، ولكننا أمام ملفوظات تخييلية حيث المتكلم-الأصيل «ليس المؤلف ولا السارد، وإنما هي الشخصيات التخييلية التي تتحكم وجهة نظرها ووضعها الفضائي-الزمنيّ في كل تلفظ المحكي، إلى حدود التفصيل النحويّ للجمل [...]» (101:1991). ومع ذلك، فإن إحساسنا بأننا معنيون بملمحٍ شكليٍّ لا موضوعاتي هو، بالنسبة لجنيت، وهْمٌ. يلاحظ جنيت، بخصوص الصيغة الخاصة بالأعمال التخييلية التي يكون الدخول المباشر إلى ذاتية الشخصيات: «للمحكي التّخييليّ سماتٌ من طبيعة مورفولوجية، غير إن هذه السمات ليستْ آثارًا، سببها الخصيصة-التخييلية للمحكي، أي الطابع الخيالي للشخصيات الذي يُشكّلُ «الأنا-الأصيلة». وإذا كان التخييلُ السرديّ يمنحنا دخولا مباشرا إلى

ذاتية الغير، فليس نتيجة امتياز معجز، ولكن لكون هذا الغير هو كائنٌ تخييليّ (أو عولجَ بوصفه تخييلا، إذا تعلق الأمر بشخصية تاريخية مثل شخصية نابليون، في الحرب والسلام، حيث يتخيل المؤلف الأفكار في الوقت الذي يزعمُ أنه ينقلها، فلا نخمّنُ، بشكل صحيح، إلّا ما تمَّ ابداعه» (151:1991).

يتحوّل فعل الإبداع إلى تعلة لوجود عينة من ملامح النص التركيبية، بالإضافة إلى سبب غيابِ مسوغٍ لدى المؤلف (كيف يكون بإمكانه تقديم دليل على شيء يبتكره؟) هذا زيادة على أنه من المسموح به إيجادُ تفسيرٍ لأعتى أوجه الاختلاف ما بينَ المحكي الوقائعيّ والمحكي التخييليّ، بما في ذلك الاختلاف المتصل بدرجة يقين المتكلم في مواجهة المعرفة التي يستعمل أثناء عملية السرد: ما بين نظام سردي تخييلي ونظام سردي لا تخييليّ:

«[...] يبدو أن الفروق الأشد وضوحًا تؤثر، بشكل جوهريّ، في سمات الجهات[28] المترابطة فيما بينها، بشكل قوي، في مواجهة معرفة المؤرخ النسبية وغير المباشرة والجزئية، والحضور الطاغي والمرن الذي يتمتع به ذلك الذي يبتكر ما يُسرد» (166:1991).

من البدهيّ، أن فعل الابداع الذي ينجزه المؤلف، لدى جنيت، فعلٌ مركزيٌّ وجوهريٌّ.

28- Modales

يحظى فعل الإبداع، الذي ينجزه المؤلف، في تقدير جنيت، بموقع مركزي وجوهري، في نظام تحليل التخييلية، ممّا يجعل هذه الأخيرة تقع على صعيد النص نفسه وملفوظاته(عباراته) أو تلفظه، أو على صعيد موقف المؤلف والقارئ التجريبيين. لنبدأ أولًا، بالملفوظ. من بين النقط المشتركة بين السمات الموضوعاتية والشكلية، في نص تخييليّ، طابع «اللّاتَعْدِيَّة» (114:1991).ففي حالة التعبير يعني الأمر أن «الدلالة غير قابلة لأن تنفصل عن شكلها التعبيريّ»، أو أن نقول بطريقة مغايرة، إن النص يرفض أن يترجم». أما في حالة التخييل، فإن الشخصيات لا تقبل الفصل عن أوصافها. يحيلنا جنيت على تحليل غودمان لأسماء الشخصيات، بوصفها «إسنادات أحادية»[29]. وعليه، نجد أن «وصف بيكويك[30] ليس سوى وَصْفٍ لبيكويك، غير قابل للقسمة، بمعنى أنه لا يحيلنا أبدا على خارجه». أما لا تعدية النص التخييليّ فهي، حسب جنيت، «خصيصة تخييلية لموضوعه الذي يحدّدُ وظيفة متناقضة، وشبيهة بالإحالة، أو إحالة دون محُالٍ عليه» (114:1991). لهذا التكوين-الذاتي، للمرجعيات الحكائية، نتائج، من بينها، إغلاق العمل الأدبيّ عن بعد. ومثال ذلك: هل شيرلوك هولمز «تعيينٌ يدور حول نفسه، ولا يخرجُ عن مداره

29- Prédicats monadiques

30- لبيكويك معنيان: فإذا استعملت، بالمعنى البيولوجي النفسي، فيقصد بها حالة احتقان يتعرض لها الأشخاص السمان فيصبحون عاجزين عن التنفس، فيرتفع منسوب ديوكسيد الكاربون. أما في المجال الأدبي، فيقصد بها إحدى شخصيات شارل ديكنز، في روايته «أوراق مستر بيكويك» حيث السيد بيكويك شخص فريد من نوعه في الوقت نفسه. إنه كهل، طيب، دقيق الملاحظة أحيانا، لكنه لا يخلو من حمق في أحيان أخرى. مهمته الخفية إصلاح هذا العالم، أما مهمته الظاهرة فهي التجول مع رفاق له كلهم متقدم في العمر مثله، لرصد أحوال الناس وتقديم تقاريرهم عن تلك الأحوال إلى النادي الذي أنشأه بيكويك بنفسه. وبيكويك ورفاقه (تراسي تابمان وأوغست سنودغراس وناثانييل ونكل) هم أناس غريبو الأطوار عنيدون... لكنهم أصحاب ثقة في الوقت نفسه.

الخاص. النصّ التخييليّ لا يقود إلى أي واقع خارج-نصيّ؛ ذلك إن كل افتراضٍ يقوم (باستمرار) من الواقع (يقيم شيرلوك هولمز بـ 221 بباكرستريت»، «جيلبيرت صوان كان لها عينان سوداوان» ألخ) تتحول إلى مكون في التخييل» (115:1991). ولأنَّ الكيانات التي تنطبق عليها الملفوظات التخييلية «ليس لها من وجود خارج نفسها»، تتمُّ إحالتنا على هذه الملفوظات والنصوص «في إطار دائرةٍ متناهية». يصوغُ جنيت خلاصة (حكما) مشتركة بين معايير الأدبية والتخييل والواقع:

«في الحالين معا، فإن هذه اللاتغدية حاصلة إما بسبب شغور موضوعاتي أو غموض شكلي، تُبَلْوِرُ النص على شكل موضوع مستقل، فتصبح علاقته بالقارئ جمالية، حيث ينظر إلى المعنى بوصفه غير منفصل عن الشكل» (115:1991). ولهذا السبب، يجعل جنيت من الشغور الشكليّ (السبب في الإلغاء الإراديّ للشك)، حصيلة اتفاق بين المؤلف وقارئه والشكل الخاص لهذا «الموقف الجماليّ»، بالمعنى الكانطيّ، لـ «اللااهتمام بالعالم الواقعيّ» (88:1991).تجب الإشارة، هنا، إلى أن مقاربة جنيت السردية، التي تجعل من التخييلية تمظهرا من تمظهرات المقصدية الفنيّة للمؤلف، وهو ما اعتبره فلاسفة التخييل تعاقد التخييلية، ستتحوّلُ، مع جنيت، إلى تعاقد حول الأدبية، ومعيارا من معايير تلقي الأعمال الفنية.

إنَّ الدخول إلى التخييل، معناه الخروج من الحقل العادي، لتمرين اللغة المخصوص (...) للحقيقة أو الإقناع المتحكم في

قواعد التواصل وأخلاقيات الخطاب. إن الملفوظ التخييلي، كما كرر ذلك الفلاسفة، مرارا، منذ فريجه، ليس لا صادقا ولا كاذبا(ولكنّه، كما قال أرسطو،«ممكن»)، أو إنه، في الآن نفسه، صادقٌ وكاذبٌ: إنه أعلى أو أقلّ من أن يكون حقيقيًا أو كاذبًا، وأن التعاقد اللّامنطقيّ عن اللّامسؤوليّة المتبادلة التي يربطها مع متلقيه، هي شعارٌ تامٌ عن اللّااهتمام الجمالي المشهور» (99:1991).

وسنلخِّصُ بهذه الحدود الأثر التداوليّ لإبداع سلسلة من الوقائع المتخيلة التي تشكّلُ تاريخَ العمل التخييليّ: يتنازل القارئُ عن حقه في الاعتراض، والمؤلف يتنازل عن واجبه في الحقيقة والتسويغ. والوصف الذي يقترحُ جنيت، للعبة الهوية بين المؤلف والسارد والشخصية يشير إلى هذه النقطة الأخيرة. وبالفعل، فالهوية الصارمة بين المؤلف والسارد، إذا كان من الممكن إرساؤها، تُحدّد، حسب جنيت، المحكي الوقائعي. وحسب هذا الكلام، فإنّ جنيت يستأنف تحليل سورل: في المحكي الوقائعي «يتحمّل المؤلف كامل المسؤولية في توكيدات محكيه، وهو بالتالي لا يعطي أي استقلال ذاتي لأيِّ سارد. وعلى النقيض من ذلك، فإن انفصالهما هو ما يحدد التخييل، أي إنه نمط من المحكي لا يتحمل فيه المؤلف صدقا جديا» (155:1991).

ما يحولُ دون تبني جنيت، بشكل مطلق ودائم، تعريفا تداوليا للتخييلية، إلى جانب التعريف الأنطولوجي، هو وجودُ هوّةٍ بين الطابع الصارم للحركة التعريفية والطابع المختلط للظواهر؛

إن الخطاب التخييلي «خليطٌ، أو ملغم أو متجانس، بكيفية من الكيفيات، يتكون من عناصر متنوعة مقترضة من الواقع، في الغالب الأعم [...]. التخييل ليس واقعا تمَّ تخييله، وإنَّ تعريف خطابه وفق مصطلحات الفعل– كلامية، لن يكون إلا تعريفا متقلبا أو عامًّا وتركيبيًّا؛ إذْ ليستْ كل توكيداته تمويهات، بشكل صريح، ولربّما لن تكون إحداها تمويهًا صارمًا وكاملًا، تماما، كما إن حورية البحر أو القنطور ليسا مخلوقين خياليين، في الأصل. ودون شكٍّ، فنفس الأمر يصحُّ بالنسبة للتخييل بوصفه خطابا وكيانا: فالكلّ تخييلٌ مقارنة بكل جزء من أجزائه» (1991:136-137). أما الحقيقة المتبقات، فهي التركيز على الابتكار، بعيدا عن التركيز الذي أجراه إيكو على الحكاية. وبذلك نتجنب الهجانة المطلقة للإحاطة، في العمل الأدبيّ، بكافة الملفوظات التي «ترسي ما تزعم أنها تصفه» (1991:114). فتأمّل جنيت الوصف الحسن(الذي يناقش ضمنه التحليل القولي لسورل)، والممكن إنجازُه بخصوص الأفعال التخييلية، يتمحورُ على أفعال اللغة المشكلة للسياق التخييليّ، أي على «الخطاب السردي ذاته»: خطاب المؤلف (1991:121). إنَّ الأمر، ومن خلال هذا المنظور، لا يتعلّق بتعويض وصف سورل «النصوص التخييلية توكيدات تمويهيّة»، ولكن الاكتفاء فقط بإتمامه تدريجيا كما فيما يلي:

«[...] النصوص التخييلية توكيدات تمويهية [...] تضمر، بالإضافة إلى أفعال الكلام غير المباشرة، أفعالًا لغوية تخييلية هي،

بدورها، قوة لأفعال الكلام عن الأنواع الأخرى...» (133-134:1991). ومثل هذا الطلب يستلزم، من جنيت، تغييرا ملموسا لعينة من اصطلاحية سورل؛ فالسرديات ليست مقتنعة بالفرق بين «اللّاجدّي» و«اللّاحرفي» بوصفه تمييزا هشًا. ولا فرق بين «الصورة» و«الفعل اللغوي غير المباشر». أما القاسم المشترك فهو إنجاز قوة فعل الكلام على شكل قوة فعل كلام آخر، من نمط آخر [...] أو نفس النمط» (133-132:1999). إن مسار جنيت ذو طبيعة مزدوجة: بيان أنه أثناء تواني المؤلف عن إنجاز توكيدات، فإنه، في الآن نفسه، يصنع أمرا آخر، ويصف «الحالة غير التنكرية» (127:1991) لملفوظ تخييلي ذي تمويه شبه توكيدي. مبدئيًا ومنهجيا، فإن محاولة الاستغناء عن «التعاقدات الأفقية الغريبة» لسورل، من أجل تبني وصف اقتصاديّ، لا يتطلّب «أي شيء آخر سوى الاعتراف من لدن سورل نفسه» (138:1991).

أولاً، ما يقوم به الروائيُّ، وهو منكبٌّ على تمويهه التوكيديّ، هو أن «يخلق عملًا تخييليًّا» (125:1991). يؤاخذ جنيت على سورل تبنيه رؤية اختزالية للمحاكاة، أو كما يؤكد ذلك: «إن إمكانية وجود هذا التراكم لا يبدو لي يتجاوز القدرات البشرية، لأنها، في النهاية، جزء من تعريف التمويه بالتكاسل بفعل الشيء، والقيام، في الواقع، بشيء آخر» (125:1991). وإذا ما أنجز مؤلف،واقعيا(وبشكل جدّي)، عملًا تخييليًا، مع تكاسله في التوكيد، فما الذي يقوم به غيره تحت قناع توكيديّ، لن يكون سوى ملفوظ صوريّ، أو فعلا لا مباشرا؟ ما

الوصف الجيد لملفوظ حرفيّ، أو فعلِ أوليٍّ يقيم خلف تمويه تأليفي؟ يقترح جنيت اختيارين إثنين، ولكنه لا يحتفظ إلّا بالاختيار الأول: ملفوظ تخييليّ من نمط: «كان يا ما كان، كانت هناك بنت صغيرة تقيم على جانب الغابة» يمكن أن يساوي فعلا مباشرا- طلبا أو صلاة أو مقترحا أو دعوة من المؤلف إلى القارئ كي يتخيَّل هذه الحالة» (128:1991) أو فعلا تصريحيا : «أنا، المؤلف، أقرر، تخييليا، من خلال هذا المنشور، بتكييف الكلمات مع العالم، والعالم مع الكلمات، ودونَ الالتزام بأي شرط من شروط الصدق (= ودون أن أعتقد به ولا أطلب منك أن تعتقد به)، أنْ...» (129:1991).

فالوصف الثاني، بالنسبة لجنيت «شديد الصلف» (129:1991) و «لأنَّ التعاون الخياليّ للقارئ»، إذا سُمح لنا بالقول «يُعتبر مكسبا» هو الأمر الأفضل.

سلطة المؤلف لا تستلزمُ، في هذه الحالة، أية صيغةٍ شرعية، لأنه «بكل بساطة، يمارس حقه» (129:1991)، وإن الفاعل الذي يستخدم، يقارن بالفاعل في الرياضيات: «لدينا مثلث أ ب ج»، لدينا بنت صغيرة. وإذا لمْ يقدم جنيت أي توضيح بهذا الخصوص، سنكون مضطرين إلى القول بأن هذا النمط من التصريحات لا يفترض شيئا آخر سوى مقدرة ظاهرة للغة في أن تضطلع بوظيفة إنجازية. وبهذه المناسبة، لن يكون المكسب الوحيد، دون شكٍّ، إلا التثبت من أنَّ المتلقي يتعرف، بشكل فعلي، على الاستخدام الإنجازي الصريح للمشير من نمط: «تخيَّلْ أنه...؛ زعموا أن...؛ كان يا ما كان في قديم الزمان،...؛

اِعلمْ أيها الملك العظيم...) إن الفرق الواضح والصريح بين ما سبق والتصريحات العادية، حسب جنيت، أن ما يتمُّ التصريح به يبقى في حدود ما هو ذهنيّ وليس فعليا (129:1991).

إنَّ مفعول لازم فعل الكلام فعلٌ مباشرٌ، وبالتالي فإن وصف البنت الصغيرة إلى جانب الغابة، حتّى وإن لم يكنْ دقيقًا، فإنه فعل مدمج ومقبول، في أذهاننا؛ ذلك أن الصيغة التصريحية لهذه الأمثلة، هي ما يعطي ملفوظات التخييل «أوصافا تصف مفعولها الذهني الخالص» (130:1991).

إن التركيز على لوازم أفعال الكلام التصريحية ذات الوظيفة التأسيسية (30:1991) لا يكفي لفهم (من منظور سردي) كيف أُنتجَ السياق التخييليّ، بل لماذا يبدو المؤلف سعيدا بهذه الامتيازات، (لوازم أفعال الكلام والمقومات الإبستيمية والأخلاقية الداخلية). زيادة على ما سبق ذكره، فبماذا يكون النصّ التخييليّ لا متعديا؟ وبالرغم من أن العلامة تسمح بظهور موضوعها، فيمكن للعلامة أن تكون موضوعا بدورها. إنه التوتر الذي يربط التخييل بالتعبير، وهو ما حث جنيت على التركيز على القراءة المضاعفة الممكنة للمقاطع السردية. مثل التخييل (سلسلة من الوقائع المتخيلة) ومثل الصورة (سلسلة من العلامات الحالية): الإعجاب، أولا، والإثارة الأسلوبية، بعد ذلك. وفي المقابل، تبدو الإثارة الجمالية، لدى جنيت، حيال الشكل، بطبيعتها معاكسة لمحتوى الأحداث والشخصيات والموضوعات (226:2003).

وكي نختتم المقاربة الشعرية، لدي جنيت، يجب أن نشير إلى أن الأهمية التي تكتسيها الصيغ السردية، لا يمكنُ أن توصلنا إلا إلى وعيٍ بمحدودية التقاسم(ضعيفة، لا أهمية لها) بينَ ما ينتمي إلى التخَييل، وما يندرج تحت الصورة. إنَّ الجهد الذي بذله جنيت، بخصوص ظاهرة الميطاليبس أو المستوى المتبدل[31]، أمر في غاية الأهمية.

وظاهرة الميطاليبس توضح أنه من المهمّ تأمين تفعيل مضاعف للأعمال الأدبية التي يتخيل مؤلفوها حكايتها (أو يستثمرها المؤلفون الذين ابتكروا مسبقا). وقد حددت الميطاليبس على أنه صورة بلاغية؛ غير إن جنيت سيحولها إلى علامة بارزة دالة على غموض المادة الروائية، بخاصة، أو كل نمط تمثيليّ، بعامة.

ثمة الكثير من الأمور الممكن قولها بخصوص خدعة الميطاليبس، لأنَّ لها صدى إلى جانب المفارقات والوضعيات المفارقة التي سبق لغيرنا أن درسها[32].

ما يمكنُ الاحتفاظُ به، مما سبق، الصلة القائمة بين التخييل والصورة، كما قدّمها جنيت، وهو ما يسمح بتمييز ما يمكن أن ندعوه بـ «القراءة التشييئية» و«القراءة الدالة» للنصوص الرّوائية.

31- Métalepse الميطاليبس أو المستوى المتبدل، في حقل السرديات، إجراء في محكي ما أو أحد أجزائه يخرق العتبة التي تفصله عن محكي آخر يشتمل عليه. ويرجع الفضل في هذا الاصطلاح إلى جيرار جنيت، في مؤلفه Figures III (1972). ويشكل هذا المستوى المتبدل خرقا سافرا للميثاق التخييلي المعتاد.

32- أوجه عناية القارئ، بخصوص ظاهرة الميطاليبس إلى المؤلف الجماعي تحت إشراف بيير وشايفر (2005)، ومنها مساهمة (م.ل.ريان، 2005، ص 201-223)، إذ تحيلنا م.ل.ريان على مفهومي«حلقات غريبة» (boucles étranges) و«تراتبيات متشابكة» (hierarchies enchevetrées).

لنتذكر، مع جنيت، الأصل التأثيليّ المشترك بين مفهوم«fictio» و «figura» الآتيين من اللغة اللّاتينية؛ فكلمة «fingere»، يمكن ترجمتها هكذا:صاغ؛ مثّل؛ ابتكر؛ موّه. ومن هنا، ودون أن نعطي الملاحظة التأثيلية قوة وسلطانا، أكثر مما يجب، يمكنُ القولُ بأنّ التخييل يشير إلى الفعل الذي يقومُ به الكاتب، في حين تشير «الصورة» إلى «المنتوج» أو أثر هذا الفعل (27-26:2005). والانزياح من التخييل إلى الصورة، أو العكس، هو ما جعلَ جنيت يقول إنَّ التخييل هو «صيغة موسعة للصورة»، «صيغة موحّدة أو مضاعفة» للصورة حيث تكون «جنينا، أو إذا رغبنا، مقدمة للتخييل» (27-26:2005). وهكذا يصبح الاهتمام المنصبّ على النص مزدوجا، أكثراضطرابا ومحدثا للاضطراب.

فعلا، وبخصوص الاستعارة[33]، يؤكد جنيت أنها جزء لا يتجزأ من «الصور الناتجة عن الاستعاضة[34]» (مثلها مثل الكناية والطباق والتفريط، والمبالغة، وهي لا تعدو أن تكون تخييلات قولية، أو تخييلات مصغرة» (27:2005). وعلى النقيض، يرى جنيت أن تخييل الخرافة هو الآخر، شبيه بالاستعارة من حيث هو لعب قولي(تعبيري). وأما التمييز بين هذين النوعين من اللعب، فهوأمرٌ هشٌ للغاية (27:2005). ونتيجة ذلك، يعرف الميطاليبس

33- تجب الإشارة إلى أن تحليل والطون (1993) يركز على المظهر التخييلي لهذه الصورة البلاغية. وزيادة على هذا، نلاحظ أن البعد المزدوج للصورة والتخييل والشكل الأسلوبي ترك صدى قويا في المناقشات المتعلقة بالملفوظات (العبارات) الميطا–تمثيلية في فلسفة اللغة، خاصة في مايعرف بالمواجهة بين «المواقف المحاكاتية» و«المواقف السياقية»، نحيل هنا، على ريكاناتي (Recanati (2000))، على وجه الخصوص.

34- Substitution

على أن طبيعته «الخالصة صورية وتحليلية بالفعل»، وهو توصيف يمكن قلبه، من غير مساس بجوهره كما يلي: للميطاليبس بعدٌ تخييليّ وصوري بالفعل. وفي حقيقة الأمر، نجد أن المسطرة المشغلة هنا، هي بفعل تحويل ملفوظ صوري إلى ملفوظ «تخييليّ حرفي» بوصفه «أمرا جديا» (28:2005)، وبذلك نجد جنيت يلجأ إلى إجراء منطقي «الاستدلال الماصدقي التدريجيّ» من الصورة إلى التخييل:

«ليس التخييل، إجمالا، سوى صورة تُعَدُّ حرفية، وتُعالجُ باعتبارها حدثا فعليا» (28:2005)[35].

في الواقع، يمكن أن يكون وصف جنيت مجانبا الصواب، بمعنى اعتبار التخييل حقيقة من الزاوية الحرفية، وبذلك لن يكون في مواجهة شخصيات تقوم بهذا الفعل أو ذاك، ولكن سنجد أنفسنا بإزاء لا شيء تماما؛ إذْ يجب أن نفهم بأن التخييل هو صورة هكذا وقدْ «اتخذت صفة الكينونة». الصورة، بتعبير مختلف، وقد شُيِّئتْ، لا يمكنُ اختراقها. حالات الميطاليبس المتعلقة بميثاق التمثيل نفسه، والتي تمثلها، على وجه الخصوص، الميطا-تخييلات (أو التخييلات التي تعري وتكشف تخييليتها) تجعل الاستغناء عن الشك، إراديا، أمرا غير ذي جدوى، بل مدعاة للسخرية. يستلزم «الميثاق التخييليّ» نكران الخصيصة التخييلية للتخييل «لأنَّهُ يخبرنا عن» عرف ضمني في السرد الروائيّ» (30:2005). وهو ما سيضع التخييلية، في النهاية، على المستوى التداوليّ الذي يقتضي عدم الإقرار بوجود

35- يمكن الرجوع إلى مؤلف فرانسوا ريكانتي، 2000، ص 28، لمزيد من الأمثلة المستمدة من نصوص روائية.

طابع مبتكر للوقائع السردية الجوانية، أو جعل الطابع الصوريّ لكل تمثيل حرفيا، أي تشييئه. وفي المقابل، لا يمكنُ أن نضيف بأن «الميثاق الحرفيّ»، لمؤلف تخييليّ، يقتضي أخذَ الجانب اللساني، لهذا البناء، بعين الاعتبار، بهدف اكتشاف الدلالة القريبة(أو البعيدة) لفعل التوهيم الذي يدفع إلى النظر إلى أساليب بسيطة للكلام بوصفها أمورا واقعية. وانطلاقا من هذه المعطيات، على الأقل، يصير أن ملفوظا، أو تلفظا أيضا، ينشطان إحالات خيالية، يفتحان الباب واسعا أمام تفعيلين إثنين ممكنين؛ الأول يعتبر أن فعل «سمّى» يعني فعل «وجدَ / أوجد»، والثاني يجعل من فعل «سمّى» فعل «دلَّ».

رابعا : المقاربة السبرانية لكالفينو[36] : التخييل والفبركة

إذا كان جنيت يقارب التخييل، بشكل مباشر وصريح، من زاوية سؤال الأدب والفن، بعامة، معتقدا أننا بإزاء نمط من الاشتغال خاصٍّ باللغة(جماليّ)، فإننا نَجدُ أنَّ كالفينو، من جهته، يعتبر «الأدب، في الجملة، مضمرا في اللغة» وأنه «ليس إلَّا استبدالًا لمجموعة محدودة من العناصر والوظائف» القريبة من «السبرانية» (17:1967). ومن خلال هذا المنظور يبدو العمل الأدبيّ آلةً دورها تفكيك عمليات الكتابة، وأنه من مسؤوليةِ القارئ تفعيل ذلك على صعيد الحياة. وبذلك نجد أن الأدب والثقافة «يتقاربان، في شكلهما، داخل «متاهة» أو «لعبة رياضياتية» توليفيّة، حيث يمكنُ للعبة أن تشتغل بوصفها تحديا لفهم

36- إيطالو كالفانو Italo Calvino (1985-1923)

العالم، أو ردعا لمنْ يودُّ القبض عليه. بإمكان الأدب أن يشتغل في الاتجاه النقدي؛ اتجاه تثبيت الأشياء كما هي وكيف عرفت به. فليست الحدود محددة بما يكفي أبدًا. سأقول، بخصوص هذه النقطة، أن القراءة هي التي تصيرُ حاسمة: فعلى القارئ مسؤولية جعل الأدب يمارس قوته النقدية، وهذا الأمرُ يمكنُ أن يحدث بمعزل عن مقصدية المؤلف» (23:1967).

لانجدُ في هذا المقطع جوهرَ أطروحة كالفينو فقط، ولكننا نجدُ أيضًا ما يبدو أنه تحدٍّ لموقفي التلقي الممكنين لأيِّ عمل روائيّ: الموقف التشييئيّ(أي موقف التمويه) أو الموقف الدّال (أي الموقف الجادّ)، بالإضافة إلى أن موقف كالفينو هروبيٌّ وغير تمحيصيٍّ، أو كونه تحديًا معرفيا. كما نجد أنه، بمنأى عن إيكو، بخاصة، يبحثُ عن إمكانية إبراز المظاهر الشكلية والبنيوية للمحكيات التي لا تعطي اعتبارا للمؤلف التجريبيِّ، وتستهدف إدماج المعمار الأدبيّ في المدار الأوسع للمتخيّل سواء أكان جماعيا أم فرديا، وذلك على النقيض من بافيل. وتكمن أهمية إسهام كالفينو في وضعه الأدبَ والعلومَ والفلسفة، في نفس الحقيبة الأنطولوجية والإبستمولوجية والأخلاقية؛ وذلك بجعل هذه «العمليات المنطقية-اللسانية أو العمليات التركيبية-البلاغية التي يتكون منها المحكي، وهي صور ضروريّةٌ لـ «المحكي الشعبي» (10/8:1967)، مع وجود جرعة رمزية قوية ليس عن الحياة فقط، بل لإنتاج الأدوات المفهوميّة الضرورية لنشاط الفهم. ففي مقالته«الفلسفة والأدب»، وبعد أن ناقش الروابط

القائمة بين هذين المجالين، عمل على مراجعة مفاهيم مقارنته بإزاء بعضهما البعض وبالنظر إلى الرهانات النهائية:

«ما وصفته بأنه زواج بين سريرين منفصلين [الفلسفة والأدب] ينبغي أن ينظر إليه باعتباره تدبيرا منزليا لثلاثة جوانب؛ الفلسفة والأدب والعلم. يواجهُ العلم مشكلاتٍ ليست مختلفة عن مشكلات الأدب؛ فهو يشيِّد نماذج للعالم تخضع، دوما، للمراجعة، مُبدلا بين المنهجيتين الاستقرائية والاستنباطية. وعليه أن يبقى حذرا، دون توقف، وألّا يخلط بين أعرافه اللسانية وقوانينه الموضوعيّة. ولنْ نمتلك ثقافة في مستوى هذه الرِّهانات إلا عندما نعيدُ النظر في إشكاليات العلم والأدب والفلسفة» (35:1967). إنَّ ما يجمعُ هذه المجالات الثلاثة كونُها معنية بأبنية يمكنُ النظر إليها باعتبارها وحداتٍ معنويةٍ يجبُ تفكيكها بغاية فهم صور العالم والمجتمع والإنسان ومعارفهم التي هي موضوع رهانات جدية. وبتعبير آخر، أن نمتلك منتجات نستطيع أن نراقبها لهذا «الفن التوليفيّ»[37] الذي بلوره وطوره «الراهب الكاطالاني رايمون لول»[38](10:1967). ومن خلال هذه الرؤية، بعامة، وفيما يخص صورة المؤلف(هذا العبقريّ المفترض، ومدبر الوعي الروائي، ألخ...) سيكون عليه أن يختفي، إذ يمكن تعويضه، حسب أقوال كالفينو، بـ «آلة كاتبة» (15:1967) قادرة على محاكاة الشخصية والأسلوب:

37- «Ars Combinatoria »

38- رايمون لول Raymond Lulle(Ramon Llull)(1366-1233)

«ما إن يتمّ فكّ مسطرة التوليف الأدبي وإعادة تركيبها، حتّى يحين الوقت الحاسم للأدب لكي يتحول إلى قراءة. وبهذا المعنى، حتّى لو أوكلنا الأمر للآلة، فإنَّ الأدب يبقى مكانًا مفضلًا للوعي الإنسانيّ، وتمرينًا للإمكانات المشتملة في نظام علامات كلّ مجتمع وزمان. سيبقى العمل الأدبي متجددا على الدوام، وقابلًا للتقييم والتدمير أو قابلًا للتجدد في علاقته بالعين القارئة. المؤلف هو من سيختفي، بوصفه شخصية تستند إليها وظائف ليستْ من صميم كفايته» (16:1967).

إنَّ تصوّر كالفينو للعمل الأدبي، ليس تصورا لا رومانسيا ولا صوفيا، ولكنه تصور شكليٌّ جدًّا، يفتتح مجالًا للبحث المتعدد. وهو بهذا الصنيع، يتبنّى الفكرة القائلة بأنه من داخل النص حيث يجبُ أن نبحث عن المؤلف، تمامًا، كما أشار إلى ذلك أومبرطو إيكو بمفهومه الشهير «المؤلف النموذج». أما القارئ هاهنا، فليس مجرَّد نموذج، لكنَّه مسؤولٌ مسؤولية تامة على ألّا يترك العمل (الأدبي) جامدًا، أيْ عليه أن يجدد طاقة هذا العمل وقوته. من البدهي أن أطروحة كالفينو تنخرط، بشكل غير صائب، في مشهد نظريات الأدب التي أضعفت من قدسية الكاتب.

إذا كانت لحظة القراءة تُعَدّ، في نظر كالفينو، لحظة حاسمة جدًّا، بوصفها لحظة تفعيل المعنى، فالمقصود بذلك أنه أثناء فعل القراءة حيث تطرح حدود المعنى وعمليات تحول أنا المؤلف. ومنْ أجل توسيع هذه الفكرة، وعرض الكثير من التفصيلات، سنعود

إلى مقالة كالفينو «مستويات الواقع في الأدب»[39](1978)؛ وذلك بغرض تحليل هذه الظواهر التي تسلط الضوء على البعد الديناميّ لفعل الإبداع(باعتباره مركز الأعمال الروائية) الذي يعدد «الواقع» ويعدد «هوية الكاتب»، إذًا لن تبقى هناك سوى خطوةٍ يجب الإقدام عليها، وهي تعددية «القارئ». إنَّ السبب الذي يحثنا على القول بأن مقاربة كالفينو تؤكدُ على الكتابة وحركيةِ داخل النص باتجاه الخارج، مأتاها إدراك الكاتب أن تأملاته حول العمل الأدبيّ ليستْ «غير مجدية بالنسبة للعلم وفلسفته» (79:1978). ولكي نتحاشى ما يمكنُ أن يكون اعتباطيا (أو يفضي إلى تفسير خاطئ) هو ألَّا يكون التأكيد مرادفا للخصوصية، ولكن مطابقا، بكل بساطة، لبعض ملامح محفزات المحققين.

في هذه المقالة، يُعرِّف كالفينو العملَ الأدبيَّ بوصفه «عملية داخل اللغة تقتضي، خلال حركة واحدة، كثيرا من مستوياتِ الواقع» (79:1978). والتحليل الذي يشتغل وفقه يركِّزُ على إضاءة هذه المستويات المختلفة لكونها قادرةً على الالتقاء مع بقائها مختلفة ومنفصلة، «وكذلك قدرتها على «الذوبان والتداخل والتوحّد وبلوغها حالة من التناغم بين تناقضاتها أو تكوينها خليطًا قابلًا للانفجار» (89:1978). يمكنُ القول إن الأطر ومحتويات هذه الأطر كذلك، ليست نهائية، بشكل جامد، ولكنَّها تقبل أن تنسج علاقاتٍ،

39- «niveaux de la réalité en littérature» (1978)

لدرجة أن الحدود بينها قدْ تبدو غامضة وفضفاضة بين ما يتعلق بـ المؤلف التجريبيّ» وما يمكنُ أن ينسب إلى الصورة الرمزية[40] التخييليَّة، هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى، كل ما ينتمي إلى الواقع الخارجيّ وما يقعُ ضمن سياق المحكي.

يميِّزُ كالفينو أيضا، بين وجهتي نظر ممكنتين (الداخل والخارج)، بخصوص العمل (الأدبي)، وهما اللتان تخلفان، نتيجة لذلك، معنين مختلفين لمفهوم «مستوى الواقع». وبالفعل، يمكنُ النظرُ إلى العمل (الأدبي) «بوصفه مشيِّدًا عالما في حدِّ ذاته»، في داخلِهِ توجدُ مختلف فئات الكائنات (النبلاء والعاديون والخارقون) أو كائنات ينظر إليها من حيث «طبيعة الإنتاج، في علاقته بالعالم الخارجيّ وزمن بنائه وتلقيه» (80:1978). هذا المنظور الثاني، يبدو أشدُّ ملاءمةً لمعالجة الأعمال المسماة «ميطا-تخييلية» أو انعكاسية، التي لها وجودٌ في كل العصور والآداب و تتميَّزُ بقدرتها، في لحظة معينة، على الانقلاب على نفسها، متأملةً ذاتها في الفعل حين يتمُّ خلقها، ووعيها بالمواد التي تشكَّلَتْ منها» (80:1978). في الحقيقة، إن فكرة العمل (الأدبي) بوصفه منتوجًا وما ينتجُ فعل الكتابة، هي أمرٌ أساسيّ، بالنسبة لكالفينو، وتمثيل لنقطة البداية الوحيدة والموضوعيَّة لأيِّ تحليل أدبيّ، أيْ لتحليل كلِّ الخطابات، بما في ذلك تحليل العمل(الأدبيّ) أو تعليق على عمل:

40- Avatar

«[...] لا يمكنُ أن نسهوَ إلَّا بخصوص هذه المستويات التّي هي جزءٌ لايتجزّأ من عالم مكتوب». هذا الاعتراف هو المعطى الأوّل والوحيد والواقعيّ الذي يمكن لكاتب الاعتماد عليه. «في هذه اللحظة، أنا بصدد الكتابة». وهو ما يطابق: «أنتَ الذي تقرأ، ما عليكَ أن تؤمن إلّا بشيء واحد: أنّ ما انتَ بصدد قراءته هو أمرٌ، في وقت مضى، كتبهُ أحدهم. من الممكن أنه ما بينَ عالم الحديث المكتوب وبقية عوالم التجربة تنشأ تناظرات من أنماط مختلفة، فتكون أنتَ مدعوًا لولوجها بمساعدة حكمك على هذه التناظرات؛ ولكنّك، وفي جميع الحالات، ستخطئُ، وأنت تقرأ، إذا اعتقدتَ بأنك تدخل في علاقةٍ مباشرةٍ مع تجربةِ العوالم الأخرى التي ليستْ هي عوالم الحديث المكتوب» (1978: 81).

وهكذا، وداخل عالم التجربة التي أنشأها فعلُ الكتابة، قدْ توجدُ مستوياتٌ عديدةٌ للواقع شبه مختلطة وأنماط عوالم كثيرة، خاصة العوالم التجريبية أو الأسطوريّة. ولكيْ يرى كالفينو الأمورَ، بشكلٍ أشدَ وضوحًا، يُقَدّم طريقتين اثنتين لفهم الملفوظ الممكن (أ) : «أُدوّنُ أنّ عوليس ينصتُ إلى أنشودة الحوريات». الحركة الأولى تقتضي فهم «مستوى عوليس ينصت» إلى المستوى «أكتبُ»» (1978:82). وفقَ هذا المعنى يقيمُ هذا الاعتراف جسرًا بين عالميْن غير متجاوريْن؛ العالم المباشر والتجريبيّ الذي أنا فيه، بصدد الكتابة، والعالم الأسطوريُّ، منذ الأزل، حيث عوليس متشبث بحصيرة سفينته، ينصتُ إلى الحوريات» (1978 : 81-82).

فمستويا الواقع، اللذان يميزان فعلَيْ كالفينو وعوليس، مختلفان، غير أنهما حصلا في عالم الحديث المكتوب نفسه؛ آونة غير مباشر(تجريبيٌّ)، وآونةً مباشرا (أسطوريا). ولمّا كان الملفوظ (أ) يأتي، غالبًا، في صيغة موجزة (ب) عوليس ينصت إلى أنشودة الحوريات»، فمن المحتمل أن يخلط القارئ بين مستويي الواقع، وقد يظنّ خاطئًا، إذاك، أن الفعلين معا (فعلي كالفينو وعوليس) يقعان على المستوى نفسه. ونتيجة ذلك، فهل سيكون كالفينو مجبرا على تأكيد أن» مصداقية المكتوب تحتمل أن تفهم بطرائق مختلفة جدًّا، وأنه مقابل كل طريقة من الممكن أن يناظرها أكثر من مستوى من مستويات الواقع» (82:1978) وهو ما يجعله يذكر بالموقف الذي اتخذه كوليردج حينما أشار إلى «المصداقية الخاصة بالنص الأدبي، قراءة داخلية، مصداقية موضوعة بين معقوفين» حسب كالفينو:

«إنه شرط نجاح كل إبداع أدبيٍّ، حتّى لو كان هذا الأخير يقع، علانية، داخل مملكة العجيب والغريب» (1978: 82). مثل هذا الأمر يحثنا على إعادة تأويل شرعية هذا العرف، وتخييلية عمل أدبي بعينه بوصفها أثرا من آثار الإبداع الوراثي: إبداع أفعال تشكل موضوع التلفظ، وليس أفعالا تكون محتوى المحكي فقط، وهو ما ينجم عن تحليل الملفوظ (أ) وفق صيغته الأشد بروزًا، بما في ذلك الصيغة (ج): «أَكتبُ أن هوميروس يروي: عوليس ينصتُ إلى أنشودة الحوريات». أمّا الحركة الثانية الواقعة بين مستويي الواقع فيمكن أن تكون وفق معنى مقلوب: «إذا كنتَ أيها القارئ تظنّ أن المحتوى

القضوي «أكتبُ» يندرج هو الآخر في واقع أدبي أو أسطوريّ، فإنّ» ض. متكلم مفرد «شخصية روائية أو مؤلف أسطوريّ، مثل هوميروس، بالضبط» (1978: 82). وهنا، نجدُ كالفينو يلخصُ هذين النمطين من تسطيح أحدهما على الآخر بالنسبة للمستويين الاثنين» مع إثارة الانتباه إلى أن المحتوى القضويّ لـ «هوميروس يروي» تُبقي الاحتمالين مشرعين، بما في ذلك «هوميروس يكتب» أو «هوميروس يُغنّي».

نلاحظُ أن كل عناية كالفينو منصبّةٌ، هنا، على ما هو لعبيّ، بكيفية متشابهة، خاصّةً على صورة «ض. المتكلم المفرد»[41] الذي يكتب. ولذلك، يمكن أن نعتبر هوميروس عينه «وقد انقسم إلى ذاتين للكتابة» أناه التجريبية وض.م.م الذي هو هذه الشخصية الأسطوريّة للمغني الأعمى يسنده الإلهام الإلهيُّ المتوحد به». ونفس الشيء بالنسبة لضمير كالفينو وهو بصدد كتابة(ج) حيث يمكنه محاكاة هوميروس في هويته الخاصة (1978: 83).

إن إعادة كتابة المحكيات الأسطورية، حسب كالفينو، تقودُ، إذًا، إلى مزج بين مستويات الواقع في نفس الشخص الذي يكتبُ كما لو أنه متعدّدٌ: «في ض.م.م لذاتٍ تكتبُ «يمكنُ أن نميّزَ بين مستوى واحد أو عدة مستويات للواقع الذاتي والفردي، ومستوى واحد أو عدة مستويات للواقع الأسطوريّ أو الملحميّ الذي يستلهم مادّته

41- ضمير المتكلم المفرد=ض.م.م، من الآن فصاعدًا.

من المتخيّل الجماعي» (83:1978)؛ غير أن هذه الظاهرة هي لبُّ كل فعلِ إبداعِ العوالم والحكايات، كما يثبتُ ذلك تحليله لروابط فلوبير وشخصيته إيمّا بوفاري: «صيرورة» أو «تعددية ذات الكتابة» هي بعدٌ حاسم في عملية الإرساء والتبلور واشتغال الأعمال الأدبية. فعمليّة التحوّل هذه، بوصفها فعل توسيع وتخفيف لـ «ض.م.م» الكتابة، يستلزم، في المقام، فعل إبداع: الشرط التمهيديّ لأيّ عمل أدبي هو كالتالي: الشخص الذي يكتبُ مطالبٌ بابتكار هذه الشخصيّة التي هي مؤلف العمل. فأن يتورَّط الشخص، بشكل كلّي، في العمل الذي يكتب، فهذا أمرٌ نسمعُ به، غالبا، غير إنه لا يطابق أية حقيقة. فليس ذلك إلا إسقاط للذات، ولربّما قد يكون إسقاطا لجزء حقيقيّ من الذات باعتباره إسقاطا لذات تخييلية، لقناع. [...] إن المؤلف يكون كذلك في الحالة التي يندمج في دور، بوصفه ممثلا، وأن يتماهي مع إسقاط الذات في الوقت الذي يباشر الكتابة» (86:1978).

مصدر التلفظ محجوب إذًا، أو بالتدقيق، داخليٌّ في العالم الذي يرسيه بواسطة المكتوب، مختلفٌ عن المتكلم التجريبيّ. وهو بذلك يلحق بمعيار جيرار جنيت للتخييلية في التفريق بين المؤلف والسارد، لكنّ هذا الأمر يحتاج إلى دينامية إسقاط للذات خارج ذاتها، أو لنقلْ إنها «تَعاقُب للإسقاطات» ذو طابع دائريّ: «كل عنصر يتمّ إسقاطه يؤثر، بدوره، على العنصر المسقَط، يُحوّله ويتحكّم فيه» (87:1978)، على الرغم من أن كل هذه الإسقاطات، في آخر المطاف، تتوحَّدُ وتتفرّقُ في روح الذي يكتب». يمكن أن نقبل بوجود «طبقات

عدة للذاتية والتخييل» في صورة المؤلف، حيث نجدُ أن «مختلف» «ض.م.م» تتكون، في المجمل، من مستويات شتّى لـ «ض.م.م» الكاتب» (86:1978). تبدو لنا أول حلقة من حلقات السلسلة بوصفها الذات الحقيقية للكتابة، بعيدة وغامضة جدًّا؛ ولربّما يكون «ض.م.م» خياليا ووهميا ومكانا خلاء وفراغا» (88:1978). تعدد إحالات «ض.م.م» بوصفه ذاتًا منتجة للكلام المكتوب مقطوع عن زخمه لدرجة أن يتحوّل إلى إطار يجمع العمل الأدبي في كونه عالما للذات.

خاتمة:

إن العروض السابقة التي قادتنا إلى زيارة أربعة منظرين للأدب، لاشك في أنها وضعتنا وجها لوجه مع أوجه التشابه والاختلاف بين هذه النظريات ومختلف النظريات الفلسفية للتخييل، سواء انصب اهتمامها على خصائص دلالية أو تداولية للأعمال الروائية. من بين نقط الاتفاق التي تعرض بوصفها عرفا أدبيا، وتستلزم إبطال عاداتنا، خلال الممارسات الإحالية (بافيل)، أو تعلق الأمر بتوسيع حدود المحكي إلى أبسط الإفادات التي يتضمنها (إيكو)، أو تعلق الأمر بتقاسم المسؤولية بين المؤلف والقراء(جنيت) أو ما اتصل بتفعيل مستويات الواقع ومستويات المصداقية المناسبة (كالفينو). إن هذه الصياغات المختلفة ليست، في نظرنا المتواضع، تنويعات لنفس التيمة، تيمة الشرط الضروري (حتى وإن كان غير كاف) للتظاهر بالاعتقاد.

أما الاختلاف بين هذه النظريات، فأمر متعلق بسؤال المنظور أو الدافعية أو قوة التركيز. من الجلي، أنه في إطار منظور التحليلات الأدبية، فإن مقبولية التعاقد (أو الاتفاق) شديدة الاتصال (باعتراف القارئ) بفعل الإبداع، وبأسس ابتكار الأعمال الأدبية وعوالمها و«سكانها» (الساردون والشخصيات). وهكذا، فإنه نظرا لكون الوقائع المحكية، داخل الحكاية، وقائع مبتكرة، هو ما يسوغ الحيلولة دون ريبتنا، وليس بسبب كونها معايير اجتماعية أو أوضاعا متوقعة وموحدة، مهما كانت طبيعة

محتوى العمل الأدبي أو وظيفته.إن تحليلا دقيقا لطرق اشتغال محكيات الخيال ومحتوياتها المختلفة، هو ما يحفزنا على اعتماد موقف التلقي المعتمد من لدن النص، مع تحرير كيفيات تحليل طرق اشتغاله وتأويلها وتفعيلها. فإذا كان هناك تمويه معين، فهو نتيجة طبيعية لفعل الإبداع؛ ذلك أن تمويه المؤلف هو حصيلة لدوره المقنع، أما التمويه بإزاء الحقيقة والحكاية، فهو أثر من آثار الابتكار المستند إلى خيال المنتج.

إن أهم انطباع ينجم عن قراءة منظري الأدب هؤلاء، هو الخلوص إلى أن قضية التخييل ستبقى، في هذا السياق، قضية معنى ومرجع، أكثر مما هي قضية استعمال أو وظيفة. وإذا ما تعمقنا في النقاش الذي دار بين سورل وكورّي، في العلاقة بين العدول الدلالي والعدول التداولي، سنلاحظ أن الكفة تميل إلى سورل؛ ذلك أن الاستغناء عن التزامات المؤلف هو نتيجة منطقية لكون المؤلف ليس طرفا تلفظيا في الحكاية، فقد عوضناه بمحفل آخر(تخييلي) هو السارد. وعليه، يمكن الحكم على الملفوظات التخييلية بوصفها ملفوظات غير جادة تعرض محتوى قضويا خياليا، لا محتوى وقائعيا. بالإضافة إلى ما سلف ذكره، رفعنا، مع جنيت، من قيمة الأعمال التخييلية الإبداعية، نظرا لأنها تُفَعِّل العلامات ذات الطبيعية الإحالية الذاتية أو الدالية. هذا أمر على جانب كبير من الأهمية، لأنه يدعونا إلى عدّ جمل القصة بوصفها مكانا لتأويل خيالي، من جهة أولى، وتأويلا متخللا؛ فالشخصية وفق هذا المعنى، هي، في الآن نفسه، كائن حيّ،

في سياق الحكاية، بالإضافة إلى كونها رمزا أو صورة أو مفهوما. ولعل فهم الأعمال التخييلية يعبر من هنا، أي من خلال هذا التوتر ما بين التزام متخيل والتزام مؤول.

وأخيرا، من الواضح أن صلات التخييل والأدب، لدى المنظرين الذين درسنا، قليلة الحسم مقارنة بالنظريات الفلسفية للتخييل.

الفصل الثالث: التخييل، الإبستمولوجيا والعلوم الإنسانية

- مقدمة

1- الرهانات

2- العلوم الإنسانية وأهمية مفهوم التخييل

أ ـ التأكيد على الطابع البنائي للمعرفة

ب ـ التأكيد على كتابة الباحث

ج ـ البعد البنائي للنصوص

د ـ البعد التأويلي

هـ ـ البعد الخيالي

و ـ بعد التحيز الجزئي

3- التخييل والبعد الخيالي

4- «كل ما في الوجود تخييل» والانجراف نحو المثالية

- خاتمة

مقدمة:

يشير جان ماري شايفر (2004) إلى أن مفهوم التخييل، بالمعنى الذي نتداوله اليوم، لم يستقر، في معناه، الدال على «المحكي الأدبي المكتوب نثرا» (26:2004) إلا حديثا (القرن 19). ولعل مرد هذا التأخر راجع إلى اقتران التخييل بالكذب.

1- الرهانات:

رهان هذا المقال مضاعف ومزدوج :

أولا: السعي إلى إعادة صياغة أهمية مفهوم التخييل، من زاوية تاريخية، بالنسبة للنقاشات الإبستمولوجية، في العلوم الإنسانية، مع الإشارة إلى أن هناك نوعاً من الابتذال طالَ المفهوم، وهو ابتذال يميل إلى جعل التخييل مرادفا لمفهوم البناء.

ثانيا: هذه المساهمة تبحث عن إمكانية استخلاص عينة من الخصائص المترتبة عن هذا الصدام، بين ممارسة الكتابة التخييلية وممارسة الكتابة العلمية، التي سيكون من مسؤولية التفكير الإبستمولوجي تعميق النظر فيها، من أجل تدقيق صيغ بناء المعارف في العلوم الإنسانية وأشكالها.

وبدل الدخول توّاً، في صلب القضايا التقليدية شأن: هل للتخييل إسهام معرفي أو إبستمولوجي؟ وهل نصوص العلوم الإنسانية هي نصوص تخييلية ؟ ألخ، نفضل معالجة مختلفة، وذلك بإثارة الانتباه

إلى دور مثل هذه الإسهامات في تجديد مفهوم المعرفة، في العلوم الإنسانية وفي الحقل الأدبي. لقد اضطلع مفهوم التخييل بوظيفة ذات شأن عظيم، باعتباره عنصراً جامعاً ومجمعاً ومركزاً لتحولات كثيرة طالَت المفهوم الإبستمولوجي الذي عاشته العلوم الإنسانية، خلال الأربعين سنة الماضية، وهي تنتقل من فهم للإبدال الوضعاني، إلى فهم ذي إبدال بنائي.

2- العلوم الإنسانية، وأهمية مفهوم التخييل:

يقع مفهوم التخييل في صلب اهتمام التفكير الإبستمولوجي، منذ سبعينات القرن الماضي،وذلك في الوقت الذي بدأ فيه نجم الاتجاه الوضعاني في الأفول، نتيجة التشكيك فيه، بفعل القوة الضاغطة للإبدال البنائي. وقد نجمَ عن هذا التحولِ، تغييرات ملموسة، على صعيد اللغة، ووظيفتها؛ أي تم الانتقال من تصور يعتبر اللغة العلمية مجرد وسيلة محايدة وشفافة (لكونها قناة تنتقل من خلالها التمثيلات المطابقة للواقع)، إلى مفهوم آخر للغة، وللنص كذلك، حيث اتجهت العلوم الإنسانية إليهما معتبرة إياهما مكاناً مركبا لبناء المعارف وبنينتها.

في هذا السياق الثوري (بالمعنى الذي جاء به طوماس كون[1])- أضحت الحدود بين الأجناس النصية، ومختلف أشكال الكتابة، موضوع شك كبير، وذلك بغاية إرساء أشكال توازن جديدة. مثل هذا العمل،

41- طوماس كون،2007. بنية الثورات العلمية، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، بيروت، لبنان. تنظر على وجه الخصوص الصفحات 179-203، مثلا.

الذي يراجع معطيات الفكر والأدب، على الدوام، تميز، حسب عبارة فانسون دابين، بإرادة قوية لعدم المكوث سجناء «القواسم المشتركة» (ما بين العلم والأدب، والأنثوغرافيا والتخييل، والواقعي والمتخيل، والموضوعي والذاتي، ألخ)، مع ملاحظة وجود حماسٍ كبير لكثير من حالات «التشويش»، و «الهجانة»، و«الفجوات» بين كثير من الأشكال الخطابية (الأنثوغرافيا، محكيات الذات، التخييل، العلم، الأدب، أو أي شكل يبهرنا ويجعل الحدود تختفي لصالح نوع من التواصل الجديد)[2]. ولهذا، نرى أنه، في هذا الإطار التاريخي، حيث يجب أن يبدأ النقاش، وهو نقاش بدأ منذ السبعينات، من القرن الفائت، وقاد مجموعة من المؤرخين والأنثروبولوجيين، إلى التذكير بأهمية البعد التخييليّ أو الأدبي[3]. وهكذا، نجد أن معظم البحوث الإبستمولوجية، سواء في النص التاريخي أو النص الأنثروبولوجي، قد أمدت النقد الأدبي، بما مكنه من الحديث عن حقائق التخييل وأدواره المعرفية-الإبستمولوجية. في هذا السياق النظري، نلاحظ أن الاستعانة بمفهوم التخييل أو الأدب، قد سمحت للتفكير الإبستمولوجي، بالتنصيص صراحة على أمرين:

أ- التأكيد على الطابع البنائي للمعرفة، في العلوم الإنسانية، مقارنة بالمفهوم التمثيلي أو الإعادي (إعادة الإنتاج) للمعرفة الناجمة عن المواقف الوضعانية؛

2- Vincent Dabaene, 2005, Ethnographie/ Fiction, N°175-176, p.224.

3- نجد، في معظم المؤلفات الإبستمولوجية، اتفاقاً، بخصوص هذا النقاش، حيث يؤدي التخييل والأدب وظيفة متشابهة، إن لم تكن مترادفة. فالمفهومان معا، يحيلان إلى فكرة النص باعتباره ثمرة بحث علمي، لابعكس، بشكل مباشر، الواقع؛ غير أن طبيعته المادية والأسلوبية والرمزية تلعب دوراً أساساً في بناء المعارف.

ب- التأكيد على كتابة الباحث (باعتبارها صوغا شكليا، أو تكوينا-متعاليا للمعارف). ووفق هذا المنظور نجد مجموعة من المؤرخين على شاكلة هايدن وايت، يصرحون أن النص التاريخي هو «أثر فني»[4]، أو أنثربولوجيين، شأن كليفورد غيرتز، الذي صرح أن النصوص الإثنوغرافية، هي نصوص «مفبركة» أو«معدلة»[5].. ومع ذلك، يجب التنبيه إلى أن الاستعانة بمفهوم التخييل، أو الحيلة الأدبية، بعامة، ليس معناهُ تقزيم المعرفة، في هذه التخصصات، مع وجوب الانتباه إلى المواقف المختلفة بإزاء هذا الموضوع؛ فالملاحظ أن مفهوم التخييل (في هذين التخصصين، والمتعلق

4- هايدن وايت، 1999، «ميتافيزيقا السردية»، الزمان والرمز وفلسفة التاريخ عند بول ريكور، نقلا عن الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص. 196.
- Hayden White, 1978, Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism, Baltimore-London: The John Hopkins Press, Baltimore, and London.
- Hayden Wh, 1973, Metahistory, Historical Imagination in Ninetheeth-century Europe, The John Hopkins Press, Baltimore, and London.

يرى هايدن وايت، أن المستوى الذي نرى من خلاله الموقف العملي للمؤرخ، هو الموقف التفسيري، من خلال ما سماه بالاستلزام الإيديولوجي، (والإيديولوجيا هي مجموعة توجيهات وإرشادات تدفع إلى اتخاذ موقف معين، في الحاضر، مع الحث على التأثير. وهنا تبرز معالم التخييل: باعتباره أمرا فوجب أن يفعل المرء مثله، والأمر ليس كما يخبر به، بل كما يتخيله، وهنا، وعلى صعيد التفسير، يتحول النص التاريخي إلى نص تخييلي.

لتنظر الصفحات الآتين من الكتاب السابق ذكره: 13، 22، 31.

5- Clifford Geetz, 1988, «La description dense : vers une théorie interpretative de La culture et la littérature et de l'anthropologie », Enquetes, N°6 (1973), pp.87-88.

أما بخصوص الطابع التخييلي للأنثروبولوجيا، فنحيل على عددين من مجلة «الأنثروبولوجيا والمجتمع» و «الإنسان»:
- La revue anthropologie et Société, N°24, 2004

أما بخصوص الطابع التخييلي للأنثروبولوجيا، فنحيل على عددين من مجلة«الأنثروبولوجيا والمجتمع» و«الإنسان»:
- La revue anthropologie et Société, N°24, 2004
- L'Homme, N°175+176, 2005.

وبخصوص الطابع الأدبي أو التخييلي للتاريخ نحيل على كتب الفيلسوف الفرنسي بول ريكور الآتية :
- Paul, Ricoeur, Temps et Récit I/II/III, Paris : Seuil, 1983/1984/1985.

- ونحيل كذلك على مؤلفيْ:

- بول فاين :
-Paul,Vayne, Comment on écrit l'histoire : essai d'epistémologie, Paris, Seuil, 1971

- ميشيل دو سيرتو:
-Michel, De Certeau, l'écriture de l'histoire, Paris, Gallimard, 1975

بالتمويه والكذب، من جهة أولى، أو المرتبط بأمر البناء أو التعديل، من جهة ثانية) قد اسْتُخْدِمَ بغرض هدفين إثنين:

- إن القبول بمفهوم التمويه، قد استغل، لغاية سجالية، لأخذ مسافة موضوعية من المفهوم الابستمولوجي السابق؛
- وأن القبول بمفهوم البناء، قد أسعفَ على وصف مرتكزات المفهوم الجديد.

ومن خلال هذا المنظور، نجد أن الاقتراب من التخييل قد ساعد، بكيفية ملحوظة وجلية، على إبراز أربعة أبعاد، كلها تميز طريقة اشتغال النصوص العلمية، في إطار إبستمولوجية بنائية:

ج- البعد البنائي للنصوص العلمية:

إن كتابة نص ما، ليست نشاطاً سكونياً يقوم على جمع معطيات خفية، ولكنه عمل بنائي، يعدل المعطيات المتوفرة، على الدوام، تماشياً مع عنصر التجربة.

د- البعد التأويلي:

يطابق هذا الفعل البنائي نشاطا تأويليا، بشكل جلي. فهو حصيلة تنافٍ ما بينَ ما يوفره الواقع، وما يمتلكه الباحث من معارف أو أحكام قبلية.

هـ- البعد الخيالي:

إن فعل بناء المعارف، وهو يواجه معطيات متفرقة ومشتتة، مطالب ببذل مجهود خيالي، كي يضفي على هذه المعطيات شكلاً قابلاً للفهم.

و- بعدُ التحيز الجزئي:

مثل هذا البناء لا يوفر تمثيلا مباشراً وملائماً ووحيداً للهدف المقصود، لكنه لا يعدو أن يقدمَ صورة ممكنة وقابلة للفهم. والحقيقة المتضمنة، في مثل هذه الممارسة، هي حقيقةٌ جزئيةٌ، مفتوحةٌ ومشرعة على التصحيح والتعديل وإعادة الكتابة.

اعتماداً على الاعتبارات السالفة الذكر، صارَ بإمكاننا قياسُ مدى أهمية وفائدة الاستعانة بمفهومي «الحيل الأدبية»، أو«التخييل» قصد التميز عن الفهم الوضعاني للمعرفة، ومن ثمة إعادة التفكير في طريقة اشتغال النص العلمي، في ضوء الإبدال الإبستمولوجي البنائي. ومن هنا، يبدو مجدياً، الإشارة إلى تحول طالَ وضعية مفهوم التخييل، الذي أصبح، بكيفية من الكيفيات، مفهوماً يشمل الممارسات البنائية، في مجال التمثيل، ليس التمثيل التخييلي فقط؛ ولكن التمثيل العلمي كذلك، كما يؤكدُّ ذلك موبان:

«إن التخييل منظوراً إليه باعتباره بناء، هو مقولة تشمل كل إنتاجِ خطابيٍّ متماسك، لا يقعُ، موقع النقيض مع أي شيء، سوى مع الافتراض الساذج، للمنظور التقليدي، الذي كان من سلبياته أنه يجهل ما يعنيه بوجود لغة شفافة»[6].

ونظراً لتبني مفهوم التخييل، بشكل عام، على يد إبستمولوجيا ذات توجه بنائي، نشهد، اليوم، أن هذا المفهوم بدأت تضعف أهميته

6- مرجع مذكور: «Ethnographies/Fictions، ص 23.

ضعفا ملموساً ؛ ذلك أن القوة المراسية لمعنى التمويه لم تعد أمراً مسوغاً، ان مفهوم التخييل نفسه، تحول إلى مجرد مرادف لمفهوم البناء. مثل هذا التبسيط، انتبه إليه الأنثروبولوجي جايمس كليفورد منذ أكثر من ثلاثين سنة مضت (1986) حين قال :

«إن تسمية النصوص الإثنوغرافية «تخييلات» أمرٌ يستفزُّ حميةً التجريبيين. غير أن الكلمة، كما تستخدمها، عادةً، نظرية النص قد فقدت كثيراً من إيحاءاتها الدالة على الخطأ، شيء ما يقع على النقيض من الحقيقة [...] يمكن الحديث عن الكتابات الإثنوغرافية، باعتبارها تخييلات بمعنى «أمر يبني، أو يعدل» [...] والباحثون، في العلوم الاجتماعية، قد انتهوا، حديثاً إلى اعتبار النصوص الإثنوغرافية الجيدة السبك «تخييلات» حقيقية»، ولكن مقابل إضعاف استخدام الطباق»[7].

أمام هذه الاعتبارات القوية والمفحمة، سيكون من الحكمة، حاليا، العودة إلى فهمٍ محددٌ لمفهوم التخييل، أو إذا رغبنا فلنسلم بوجود جسر (تشاركٍ) ما بين التخييل والعلم يستند إلى الأسس الإبستمولوجية الجديدة. أمرٌ سيجنبنا الحديث عن «التخييل» لوصف الإنتاجات الصادرة عن العلوم الإنسانية، مفضلين استخدام كلمة

7- الطباق أو الإرداف الخلفي (Oxymore) هو طريقة بلاغية يتم فيها جمع اللفظ وضده (ذكي / بليد، شجاع / جبان، حكيم / متهور).
وضوح فادح ومظلم
لمزيد من توضيح جوانب من هذا الإشكال نحيل إلى مقال شايفر :
Jean Marie Schaeffer, «Quelles vérités pour quelles fictions », in L'Homme, N°175-176, 2005, pp.19-36.

أو انظر الرابط الآتي :

http://lhomme.revues.org/29493

«بناء». ونكتفي باستخدام مفهوم «التخييل» للدلالة فقط، كما يقترح ذلك جان بول كولين، على ما يحيل إليه من معان مألوفة ومحددة، حيث يقول:

«إنه محكي حدث أو سلسلة أحداث متخيلة، لم يسبق أن كان لها وجود في الواقع»[8]، وذلك دون أن تتضمن زعما بالعلمية. كما نتبنى ما قاله جان ماري شايفر من ضرورة الحد من استخدامات التخييل إلا ما كان «فنيا»، محددا اعتماداً على إطاره التداولي[9] الدال على «المموه اللعبي المشترك»[10].

3- التخييل والبعد الخيالي:

سيكون من شأن هذا التحديد، العمل على جعل الأمور واضحةً، وتجنب سوء الفهم؛ غيرَ أن هذا لن يمنعَ أحداً، من مواصلة التفكير، في معرفة أوجه التشابه والاختلاف، بين مختلف الكتابات التخييلية والعلمية. هو أمرٌ يُحرِّضنا على إجراء مواجهةٍ بسيطة، بين ممارسات مختلفة، بغاية اكتشاف خصائصها، بكيفية تقابلية، دون أن تكون نيتنا إعادة تصنيف مقولي لهذه الممارسة تحتَ يافطة أخرى.

8- Jean-Paule Colleyne, 2005, « fiction et fictions en anthropologie », in L'Homme, N° 175-176, p.155 .

9- نجد لدى شارل ديلاتر تعريفا تداوليا جيدا، في ثنايا مقاله / المدخل ضمن عدد خصص بالكامل لهذا الغرض:
http://books.openedition.org/pupo/1801

10- جان ماري شايفر، ضمن مقال سبق ذكره (Pourquoi la fiction).
ويعتبر جان ماري شايفر من أكثر الباحثين تضايقا من مفهوم التخييل، وقد جاء تضايقه موازيا لتضايق غيره من المنظرين (ج.سورل،ك.هامبورغر،ط.بافيل، ج.جنيت) حيث دعا إلى ضرورة الحديث عن تخييلات وليس تخييلا. وانتهى إلى أن الاستخدامات المتعددة لمفهوم التخييل، يمكن جمعها حول أربع جانبات دلالية : التوهيم، التمويه، التعطيل، واللعب (للتنظر الصفحات : 145-164).

من خلال هذا المنظور، يبدو مفيداً لنا، الاستمرار في مواجهة هاتين الممارستين، قصد تعميق النقاش في مظهر أهمل إهمالاً ملفتاً، وترك جانباً، بالمقارنة مع تيمةِ البناء. هذا المظهر يحيلنا على النشاط الخيالي، الذي يميز الكتابة التخييلية عن الكتابة العلمية سواء بسواء؛ مظهر يحتاج إلى التعميق، كي يحدث تحولا في الإبدال المذكور، وذلك باتجاه إبستمولوجيا بنائية كاملة.

ويعود الفضل إلى جيمس كليفورد، في دعوته إلى صيانة دلالة المفهوم، وذلك «بالحفاظ على الدلالة، غير المرتبطة، فقط، بفعل البناء، لكن المرتبطة أيضا، بإبداع الأشياء غير الواقعية تماماً» [11]. كل ذلك، من أجل تثمين المجهود الخيالي البنائي للكتابة الإثنوغرافية المدعوة إلى تعبئة الكلمات والمفاهيم المألوفة بخصائص ثقافات غريبة. إننا مطالبون، كما يقول كليورد غيرتز، بالوعي بأهمية وقيمة «الفعل الخيالي»، و«قوة الخيال العلمي الذي يجعلنا، في تماسٍّ مع حياة أشخاص غرباء» [12]. يتعلق الأمر، بضرورة الإلحاح على مؤهلات المؤلف، الذي سيكون من واجبه «أن يضيء لنا، ماذا يحدث في تلك البقاع، وأن يفك اللغز–أي نوع الرجال هم؟ – لغزٌ يولد، دون شك، أفعالا وحركات غير معتادة، تأخذ صوراً عدة، في سياق مجهول.»[13]. وحديثنا، هنا عن الفعل الخيالي، لاصلة له، بالبعد الإحالي للنص، أو طريقة كتابته، أو نماذج إنتاج تمثيلاته. فالنصُّ الإثنوغرافي، يبدو، كما لو كان ثمرة مجهود خيالي، يشيدُ شكلاً وسيطاً، عبر لغتنا،

11- James,Clifford, «Parial Truth…», p.06

12- Clifford,Geertz, «La descrition…»,, pp.87-88

13- كليفورد، غيرتز، المرجع السابق، ص.88

التي تتيح لنا إمكانية، مشاهدة الآخر، كما تم تمثيله في النص. هذا التأملُ العميق والدقيق، له نظيرٌ لدى هايدن وايت، بخصوص الخطاب التاريخي. يؤكدُ وايت، على حاجة المؤرخ إلى الاستعانة بلغة تصويرية (تقربُ الشقة بين الكتابة التاريخية والكتابة الأدبية)، الهدف منها إعداد تمثيلات عن ماضٍ أضحى، ابتداءً وانتهاءً، غير مألوف:

«إنَّ الأدوات المتاحة لدى المؤرخ، كي يمنح هذه المعطيات معنى، وكي يجعل الغريب مألوفا، والماضي الغامض قابلا للفهم، هي التقنيات التي توفرها اللغة التصويرية.»[14]. وفي مثل هذا المستوى، فإن تقريب النص التخييلي من النص العلمي، سيمدنا، دون ريب، بأمر مهم، وهو ما دفع وايت إلى الإلحاح على هذا الرهان المشترك بين النصين: رهان إحداث الصور، وخلق صيغ مفهومة، تتحدث عن شيء بعينه، شيء من هذا العالم الواقعي، أو شيء هو محض خيال، لم يكن، لحد ذلك الوقت، موجوداً. ونتيجة لذلك، فإن ما يقربُ، بشكل ذي دلالة، الصنعة التخييلية من الصنعة العلمية، هو سعيهما المشترك، إلى أن يمدّا اللغة بأمور مهمة، لم تدُرْ بخلد الناس، من قبل، أو عجزتْ عنها البشرية، سابقا. هذا التمرين القائم على ضغْ الابتكار، في وصف سابق، هو ما يميز، حسب بول ريكور، حرية التخييل، وسلطته في أن يضفي، على الواقع، أبعاداً جديدة[15].

14- Hayden Wh, « tropics of… », p.91

15- بول ريكور، 2001، من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط1، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ج م ع،
- صص 171-170: «لقد تم التشديد بقوة على هذه الصلة بين التخيل وإعادة الوصف، من لدن بعض المنظرين لنظرية النماذج، في حقل آخر غير حقل اللغة الشعرية. وقوي هو اقتراح قول إن النماذج تتمثل في أشكال معينة للخطاب العلمي [...] والقاسم المشترك بين النموذج والتخيل هو قوتهما الكشفية، أي قدرتهما على بسط أبعاد جديدة لواقع بواسطة ثقتنا في وصف سابق».
- لتنظر الصفحتان 173 و 174 لتعميق النقاش.

إن عمل المؤرخ والإثنوغرافي، يقدم أمثلة مثيرة بهذا الصدد؛ فالأول مرتبط، دوماً، بماضٍ ضاعتْ حكايتهُ، فيأتي المؤرخُ كي يسردها، أي يحييها، فيلبسها معنى. يواجهُ المؤرخُ بقايا، من الماضي، أو آثاراً منه، فيكون، من واجبه، أن يجدد توليفها، في قصة جديدة، يُفترضُ أنها، تُعيدُ، من خلال الحاضر، إنتاجَ ما حدثَ، في الماضي. ومن جهة الإثنوغرافي، فإنَّهُ يجابهُ، في الحاضر، من خلال بحثه الميداني، بغيريةٍ ثقافية، لم يُفصحْ عنها من قبلُ، ويمكنُ نقلها، من خلال نص يستلهما ويصفها، في لسانه، ولصالح ثقافته، بفضل عمل مركب ومعقد، يقوم على الترجمة والتأويل[16]. وإذا كانت الأهداف والطموحات الإبستمولوجية تتفاوتُ، بين الأنثروبولوجي وكتاب قصص الخيال العلميّ، مثلاً، فإنها، من وجهة نظر لسانية، تتشابه من حيث المجهود الذي يبذله كلاهما. فالمشكلة واحدةٌ، تتمثل في أن يبني الطرفان صورة للغيرية، من خلال ما توفره اللغة من موارد مألوفة. هذا التمرين، نجد له نظائر، لدى كتاب التخييل الروائي (أمثال نجيب محفوظ، عبد الرحمن منيف، يوسف زيدان، إبراهيم الكوني،أحلام مستغانمي، واسيني لعرج، محمد برادة،

16- يشير ديفيد أولدمان، إلى مشكلة شبيهة بما ورد في مقالنا،حيث ينبه أن مؤلفي قصص الخيال العلمي، يشتركون مع الأنثروبولوجيين والمترجمين ،في مشكلة، يصفها بأنها نتيجة تمركز إثني، والمتمثلة في مشكلة نقل ثقافة أخرى، غلى ثقافته الأصل، وهو ليس طرفا فيها. فيستحيل نقل هذه الثقافة، في غياب، ما يسميه أولدمان، بطريقة تخاطب المجموعة المراد وصفها أو الإخبار عنها، مادام هذه الطريقة هي في طي القدرة اللغوية لهذه المجموعة.

- David,Oldman, «Making Aliens : Problems of description in Science Fiction and Social Science », Theory, Culture and Society,Vol. 2, N°1, 1983, pp.49-65

ـ أو الرابط: http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/026327648300200106

(تاريخ وساعة الزيارة: الجمعة 03 فبراير 2021: منتصف النهار وخمس عشرة دقيقة)

ـ كما نحيل على كتاب مهم في باب إبستمولوجيا التأويل:

ـ محمد علي حسين الحسيني، إبستمولوجيا التأويل، دار الرافدين، وأوبوس بابلشر(كندا)، ط1، 2016، (340 صفحة)، لتنظر الصفحات الآتية: 31-15 ن307-251.

بنسالم حميش، حسن أوريد، البشير الدامون، أحمد التوفيق، عبد الكريم الجويطي، وشعيب حليفي ألخ)، فهمْ جميعاً، يتوجهون إلى بناء صورة الآخر(القبطي، البريطاني، الإيطالي، الفرنسي، التتاري، المسيحي، اليهودي، العربي، الأمازيغي...)، وهو أمر استدعى منهم، بذل مجهود جبار، من أجل إنجاز بحث في المعطيات والمعلومات (الدين المسيحي،، التفكير الإنجلوساكسوني،، العقلية الإيطالية، الذهنية الاستعمارية الفرنسية، ثقافة التتار، عنف المسيحيين إبان الحروب الصليبية والمأساة الموريسكية، مركزية العربي، تهميش الأمازيغي)، وإعادة ترتيب هذه المعطيات، من زاوية تخييلية، بواسطة وداخل النظام اللساني الخاص (اللغة العربية، العاميات الأخرى...). يقول أولدمان، في هذا المعنى، ولكن بخصوص الخيال العلمي:

«حين نتفحص جودة الغرابة (لدى الوافدين من خارج الأرض)، في عينة من نصوص الخيال العلمي، يبدو أن هذه الجودة لا يتم بلوغها إلا إذا كان الكاتب شاعراً، بمستطاعه أن يجدد رداء اللغة، وهو في طور استعمالها. بهذا الطريقة، فإن الجواب التقليدي لقارئ الكلمات والجمل، يتم هدمه وإعادة تشييده. لنأخذ مثالا: الجملة الأولى من كتاب صامويل ديلاني (1978):

« Lay ordinate and obscissa on the others »

يؤلف صامويل هنا، بطريقة مثيرة للإعجاب، بين لغة الزمن والإحداثيات الهندسية تأليفا جديداً. وهو ما يجعل هذا الوصف

(لغير الأرضي)، يسمو إلى مستوى الخلق الشعري[17]. ما يستفاد من كلام أولدمان، وجود إمكانية إضافة صيغة غيرية للغة، تمرُّ عبرَ ابتكارٍ لغوي؛ وهو عمل يقوم، على ما سمّاهُ أولدمان نفسه بـ «إلتواءات تخييلية» وإبداعية، في استخدام اللغة. هذه الالتواءات ضرورية، بالنسبة للكتابات العلمية، لأنها تأتي بإضافات مهمة، من حيث أنها تمكن الباحث من إبراز صور الغيرية (الثقافية أو التاريخية)، اعتماداً على الكلام المعتاد والمألوف. وهذا ما يسمح بفهم سر التوكيد الوارد في سياق كلام بول ريكور:

«أولى الخطوات، لدى الإنسان، أن يتحكم في «المتنوع»، في المجال التطبيقيّ، وأن يعطيه تمثلاً تخييلياً» [18]. من المفيد أنْ يتأمل الواحد، كلام ريكور؛ ذلك أن هذا الفيلسوف الفرنسي لا يكتفي بتلخيص الطبيعة البنائية والخيالية، لكل معرفة، وهي في مواجهة صريحة ومباشرة مع مختلف المجالات التطبيقية. كما يسعى ريكور، إلى إضاءة الوضعية الإبستمولوجية الغامضة للتمثيلات التي، من وظائفها، إضافة أشياء ذات قيمة على العمل الخيالي، الأمر الذي يُخولُ لكل نشاط يقترب من التخييل، أن يعمر «أراض جديدة»؛ فمن جهة، يتم تشييد عوالم تخييلية، ومن جهة ثانية، يتم تأثيث عوالم واقعية، وجعلها مفهومة.

17- David, Olman, «Making Aliens...», p.63, ibid

18- بول ريكور، من النص إلى الفعل، مرجع مذكور، ص.247

4- «كل ما في الوجود تخييل» والانجراف نحو المثالية :

ندركُ، ونحن نواصلُ إجراءات المقارنة، والكشف عن التشابهات، بين ممارسة الكتابة التخييلية والعلمية، أننا قد نقع في خطأ، لأننا نتجاهل خصائص ومميزات هذين النوعين من الأنشطة، والوقوع في التشويش، على الحدود سواء من خلال قولنا أن كل شيء تخييل أو معرفة؛ فقد نقودُ أنفسنا، إلى اتخاذ موقف مثاليّ، مفادهُ أن الباحثَ (الأنثروبولوجي، المؤرخ، السوسيولوجي، السياسي،أو غيرهم) يخلق الواقعَ الذي صفهُ، في نصه،بالكيفية نفسها التي يُحدثُ بها كاتب الرواية عالماً تخييلياً. وغيابُ مثل هذا التمييز، ليس أَمْرا مستحبا؛ ليس لأنه قليل الأهمية، من وجهة نظرية، ولكنْ لأنه يعكسُ، بكيفية ضعيفة، إدراكنا، والاستخدامات التي نُقبلُ عليها في أشكال أفعالنا اليومية. لهذا السبب، نجد جان ماري شايفر يحذرنا، وهو يصوغ نقداً لمفهوم التخييل، كما اقترحته الإبستمولوجية الإيطالية سيلفانا بوروت[19].

ترى سيلفانا، أن مفهوم التخييل، هو بمثابة «مقولة-مفتاح لإنتاج المعرفة، في العلوم الإنسانية»[20]. ولهذا نجدها تميز بين حقلين دلاليين:

19- Jean-Marie Schaeffer, « Quelles vérités… » idem

20- Silvana Borutti, 2003, « Fictions et Construction de l'objet en anthropologie », in Francis Affergar, Borutti et al. (dir), Figures de l'humanité. Les représentations de l'anthropologie, Paris : eds de L'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociale, pp.75-99.

• الحقل الدلالي الأول: موّهَ، حاكي ؛
• الحقل الدلالي الثاني: شَكَّلَ، عَدَّلَ، بنى.

لكنها تتبنى الحقل الدلالي الثاني، رابطة إياهُ بفعل الإسقاط الرمزي والشكلاني (البويطيقي) للواقع[21] وهو ما سيمكن بوروتي، لاحقاً، من تدقيق مفهومها البنائي، مشددة على ما يلي:

«إن المقاربة الإبستمولوجية التي نتبنى، ترفضُ مفهوما للمعرفة يعتبرها تمثيلاً للأشياء الموجودة؛ غير أنها ترى، أن المعرفة هي بناءٌ تخيُّليٌّ وشكلاني للمحتوى؛ أيْ صوغ شكلي (تصوير)، يسعى إلى تحويل الظاهر إلى موضوعاتٍ للمعرفة»[22].

إن المعنى المستفاد، من كلام بوروتي، أن التخييل هو «الصيغة الجوهرية للمعرفة»؛ إذ ليستْ موضعاً لاستنساخ واقع مفروض، ولكنها موضوع «لفاعلية دلالة المعرفة»[23]، التي هي جزءٌ لايتجزّأُ من «القدرة الإنسانية على بناء العالم المدرك وتعديله، ومنحه شكلاً مقبولاً»[24]. كلُّ ذلك، من خلال عمل يقومُ على «التحويل والإزاحة، والمشابهة والانتقاء والنسيان»، مما يدلُّ على أن التمثيلات التي نبْلُغها، من خلال أنشطتنا العلمية، هي أكبرُ من أن تكونَ مجردَ أشكالٍ.

ونظراً للطابع الراديكالي، لهذا النوع من الموقف البنائي، الذي يجعل من كل شيء تخييلاً، تعَرَّضَت صاحبته(بوروتي)، لانتقاد

21- نفسه، ص.76
22- نفسه، ص.7 8
23- نفسه ص.76
24- نفسه، صص.89-88

شديد، خاصة، أن موقفها، يجعل من أمر تمييز الممارسات العلمية من الممارسات التخييلية، أمراً شبه مستحيل. ولعله في هذا الاتجاه، حيث صاغَ شايفر مؤاخذاته. وإذا تمعنا جيدا، في حججه، نجد أن مفهوم سيلفانا يشدد، كثيراً، على البعد البنائي والإبداعي لإنتاج المعرفة، مع خلط صريح، بين شروط نجاح الممارسات التخييلية والممارسات العلمية.

يعبر شايفر صراحة، قائلاً:

«يبدو أنها [سيلفانا] تُسقط (وهي مخطئة) شروطَ نجاح التخييل الفنّي على الخطاب الأنثربولوجي» [25]. وبموازاة ذلك، يبدو أنها تُفصِّل الخطاب الأنثربولوجي على مقاس الخطاب الوقائعي، وتسيطرُ عليها، بشكل أصولي، نزعة هاجس الحقيقة الإحالية (نفسه، ص. 28).

ومما يترتب على هذا الصنف من الأطروحات، أنها لا تسمح بـ «فهم الدينامية الخطابية للتخصص العلمي في الأنثربولوجيا»[26] وخير مثال مضاد، على أطروحة سيلفانا، المثال العجيب والمشهور لما عرف بـ «الأرنب غافاكي» الذي جاء به ويلار فان أورمان كوين. تخيل كوين أن إثنو-لسانيا، في احتكاكه بلغة الأهالي، التي لم يكن يعرفها، سمع، في يوم من الأيام، واحدا من الأهالي يصيح: «غافاكي»، فدهش وهو يسمع لفظا جديدا عليه، فنظر حواليه، ليبصر أرنباً يعدو.

25- Jean-Marie Schaeffer, » Quelles vérités… », p.29

26- نفسه.

وبعد تأمل طويل، سجل، في مذكرته، الترجمة المؤقتة: «الأرنب».
وعليه، كما حلل كوين ذلك؛ ليس لدينا ،أي وسيلة، لنتيقن من صدقية دلالة الكلمة «غافاكي». فالكلمة، يمكن أن تعني أموراً أخرى؛ أجزاء من الأرنب، أو عمر الأرنب، أو أرنب في حالة توتر، أو الذبابة التي تلاحق الأرنب. كل ذلك، دون أن نتوفر على وسيلة، تعيننا على التيقن من صحة هذا الأمر أو ذاك. والراجح، أن هذا الإثنو- لساني شيد معارفه، بخصوص لغة أخرى، انطلاقاً من الإدراك الشخصي للواقع، وداخل نظامه الرمزي الخاص. بمعنى آخر، سيكون من باب الخطأ توسيع سؤال المرجع وقيمه العلمية، ما بين العلم والتخييل.
ونحن مطالبون بالاحتراس من عودة المفاهيم الوضعانية، وتجددها في الإبستمولوجية الجديدة. فإذا كانت المفاهيم الوضعانية، عن اللغة والمعرفة، قد عودتنا على التفكير في معنى واحد (المرجع والمعرفة)، راسمة بذلك، علاقة مباشرة ووصفية، بين لغة العلم والواقع، فإن البنائية تدعونا، على النقيض من ذلك، إلى الفصل بينهما. تميز البنائية بين عمل بناء التمثيلات واستقرارها، وبين عملية تقويم مدى صلاحيتها الإبستمولوجية.

خاتمة:

لقد سعينا، من خلال كل ما سبق، إلى إضاءة شكل من الأشكال المؤسسة، على صعيد فلسفة التخييل والفن، ساعين إلى مناقشة فئات مختلفة من الباحثين، في قطاعات، حبستها النظرة الوضعانية، قبل أربعين سنة مضت، في قوالب قارة ومقررة، غير أن بروز اتجاه بنائي قد أفقد هذا المنظور الوضعاني هيبته، وأزال عنه غشاوته. لكن هذا الاتجاه البنائي، لم يخل من حالات انزلاق وتشويش إبستمولوجي، فتقدمت المساهمة التداولية كنوع من الإضافة الضرورية والإجبارية.

تكمن أهمية الإضافة التداولية، في كونها ضرورية لأن من شأن إدماجها، في صلب الإبدال البنائي، تجنب أفخاخ المثالية، في هذا الاتجاه، حيث يمكنُ لمفهوم التخييل، أن يقود خطواتنا، ويجعلنا نأخذ بعين الاعتبار، طريقة الاستعمال التي نوظف بحسبها تمثيلات عملنا التَّخيُّلي. كما سنكون، في وضعية مريحة، بإزاء جنس الأنشطة التي ننجز، على أساس من هذا التمثل أو ذاك. إن مقاربة من هذا النوع، تسمح لنا، بإمكانية تقييم مدى الصدقية الإبستمولوجية لهذه التمثيلات، التي تقدم لنا إطارا منهجيا لتمييز تمثيل ذي حمولة علمية، من تمثيل تخييليّ.

إن هذه الاعتبارات مجتمعة تقود إلى خلاصة مفادها أن خصوصية التخييل (الفني) تكمنُ، دون ريب، في البعد التداولي، وليس، في البعد الدلالي، كما تفترض ذلك المقاربات التي تعالج

التخييل في صلته بالحقيقة. إن ما يميز المجال الماصدقي عن المجال التخييلي، هو اختلاف طريقة توظيف التمثيلات. فهذا التوجه يفتحُ الأبواب على مصراعيها، أمام مجال للبحث جديد، يمكن أن يثير اهتمام العلوم الإنسانية والتفكير في التخييل. مجال البحث، سيقودنا إلى التساؤل عن أجناس العمل التي تجعل منها، هذه التمثيلات أو تلك، أمراً ممكناً. فالنص الإثنوغرافي، أو كتاب تاريخ، أو دليل أسفار، أو وصفة مطبخ، هي إمكانات للعمل في العالم، شأنها شأن الحكايات العجيبة والروايات وقصص الخيال العلمي.

ومن الخلاصات الأساسية، التي نرى أن هذا التخصص سيقودنا إليها، نذكر:

- توسيع التفكير في مختلف نمذجات تلقي النصوص التخييلية والنصوص العلمية، بغاية إرساء أنطولوجيا لأنواع القراءات؛
- السماح بتبين الفروق المهمة، بين قراءة النصوص العلمية والنصوص التخييلية بهدف استخلاص ما يمكن أن نسميه، على غرار جيرار جنيت، بـ «المتعالي النصي»، الذي يفترض أنه العنصر المحرك للنص وأداة تحققه وتقييمه.

الفصل الرابع: التخييل، مقاربات فلسفية وأنثروبولوجية وأدبية

- مقدمة

1- ميلاد التخييل

2- التخييل باعتباره كفاية ذهنية

3- مفهوم التخييل وغياب الاجماع العلمي

4- التخييل والتمثيل

5- إمبريالية التخييل

6- التخييل، الهوية والمعرفة والتجارب

7- التخييل والمواقف المتذبذبة

8- أهمية البحث المتعدد الاختصاصات ورهاناته

9- الرهان الأساس: تجنب الخلط بين المنهج والعقيدة الشكلانيين

- خاتمة

مقدمة :

لا يعدم الباحث، اليوم، في كثير من المجالات والحقول البحثية، ما يدعم به توجهه أو يسوغ به أهدافه، ونحن أيضا، لانعدم وجود الأسباب والدواعي التي نسوغ بها الشرعية العلمية لمثل هذا المشروع :

1- ميلاد التخييل :

منذ عصر النهضة، شهد العالم تطورا وتناميا ملحوظاً للتخييلات الفنية بشتى أنواعها[1]. فمنذ ميلاد الرواية الحديثة إلى عصر ألعاب الفيديو، إلى أجهزة الواقعية الافتراضية[2]، مروراً بابتكار التخييل السينمائي وتناميه، نلاحظ أن الأجهزة التخييلية لم تتوقف، لحظة، عن احتلال مكانة مميزة وكبيرة، في مجال التطبيقات الفنية، وإحداث المتعة الجماعية والفردية، زد على ذلك أنه، في إطار عولمة التبادلات التجارية والثقافية، فإن هذه الموارد

1- ينظر ما قاله جان ماري شايفر في كتابه المميز:
Schaeffer, Jean-Marie, Pourquoi la fiction ? Paris, Seuil, 1999, 350 p.
ومقاربة رالوكا موكان(من خلال الرابط الآتي):
https://www.academia.edu/30036467/Exp%C3%A9rience_perceptive_et_monde_de_la_fiction_artistique._Notes_sur_la_gen%C3%A8se_du_concept_husserlien_d_exp%C3%A9rience_et_sur_ses_modifications

2- الواقعية الافتراضية : منذ ظهور مؤلفي فوك وفروجيس (1996)، شهد تعريف الواقعية الافتراضية تطورات متتالية، وتعريفه قد ينصب على غايته أو تطبيقاته أو وظائفه أو التقنيات التي يستند إليها. وعموما، ومن أجل تعريف لايلبي رغبة المختصين فقط، نقول إن الواقعية الافتراضية تعني الاستخدام العام للخوذة المرئية (visiocasque) وتنتهي عندما تدخل الأمور طور المحاكاة :
P. FUCHS. Les interfaces de la réalité virtuelle . Edition Interfaces, les journées de Montpellier, 1996, p.13
M. FREJUS. Réalité virtuelle et processus cognitifs : Etat de l'art et perspectives en formation. Rapport EDF-GDF HI-52/96/020, 1996.

بصمتْ، في كل مكان، كل ثقافة، لدرجة، صار معها يمكن القول، أنها أخضعتها لأسلوبها. إن هذا الصعود القويّ لهذه الممارسات التخييلية، ابتداء من عصر النهضة، ثم حصول كل أشكال التثاقف السريعة، مع ثقافات أخرى، أضحت وقائع تاريخية وثقافية ذات أهمية بالغة؛ غير أنه، لحد الآن، لم يحصل أن تساءل أحد، فعليا، عن مسبباتها، وما الذي يمكن أن يستفاد من وظائف التخييل النفسية والاجتماعية.

2- التخييل باعتباره كفاية ذهنية:

يبدو التخييل اليوم، كما لوْ كان كفاية ذهنية[3]، أي جزءاً من السجل الأساس للسلوكات الإنسانية القصدية. وكلما سعينا إلى طرح السؤال بخصوص درجة حضوره في المجتمعات الإنسانية، كان الجواب يأتينا على شكل إشارة إلى التطبيقات الفنية ذات البعد المؤسساتي، أو على شكل أنشطة لعبية مثيرة. ومثلما أن هذه الواقعة تجد تفسيرها في المؤلفات السيكولوجية التي خلصت إلى أن امتلاك الطفل هوية عاطفية ومعرفية قارة، ومن ثمة فإن تنامي الكفاية التخييلية[4]، يبدأ في الاستقرار اعتماداً على التفاعلات الأولى بين الطفل والراشدين، وهو أمر يضطلع بدور أساس في نماء هذه الكفاية التخييلية وتطورها لدى الكائن البشري. وعليه، فالأبنية

3- الكفاية الذهنية : هي القدرة على فهم طبيعة وأثر فعل معين ينخرط فيه فرد ما.

4- الكفاية التخييلية هي القدرة على فهم طبيعة العوالم التخييلية وإنتاجها ومعرفة دلالتها، والقدرة على تأويلها بما يفيد نماء الكفاية وتطورها في كل المجالات الإبداعية.

التخييلية الخاصة، بالإضافة إلى الألعاب التخييلية الجماعية، هي جميعها عناصر فاعلة في النضج المعرفي والعاطفي للطفل، وتحكمه، التدريجيّ، في كل ما هو واقعيّ. إن دراسة التخييل وتحليله هما اليوم، بحث أساس في واحد من مكونات النماء والتنامي الإدراكي والعاطفي لكل البشر.

3- مفهوم التخييل وغياب الإجماع العلمي:

وبالرغم من أهمية الممارسات التخييلية وقيمتها، ومدى الاستئناس بها، فليس هناك إجماع علمي، إلى يوم الناس هذا، بإزاء طبيعتها أو سماتها الخاصة. وأما بخصوص الصعوبات التي تعترض الباحث، في هذا المجال، فمردها إلى الطبيعة الجينالوجية لمفهوم التخييل[5]: فبعيداً عن استخدامه للدلالة فقط، على التخييلات اللعبية والفنية، فإنها تدل، كذلك، وفق السياقات الخاصة، على الأوهام الإدراكية (ففكرة الأنا، بالنسبة لديفيد هيوم[6]، هي معطى تخييلي)، والتوليفات المختلفة (لهذا يتم الحديث عن التخييلي بخصوص المعلومات المفبركة)، والمعتقدات غير المتثبت

5- تراجع الصفحات الآتية من أطروحة شانتال روني (421،115،55،33):
Le récit généalogique. Conditions et enjeux d'une production, Univ. Lumière Lyon2, Ecole Doctorale: Sciences humaines et Sociales, Fac. d'Anthrolpologie et de Sociologie, 2003
http://theses.univ-lyon2.fr/documents/getpart.php?id=629&action=pdf

6- وجه ديفيد هيوم نقدا شديد اللهجة للاستخدام الحدسي للأنا، أو الأنا ككينونة أوجوهر. ففي مؤلفه (مبحث في الطبيعة البشرية، ترجمة د.موسى وهبة، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط 1، 2008،
David Hume: Traité de la Nature Humaine, L'entendement, Pr.Edition, 1739,Trad par P.Barranger et P.Saltel, GF-Flammarion, Paris, 1995, p. 41)
يرى هيوم أن الوعي بالأنا ليس امتيازا، فهو لا يساعدنا على فهم أنفسنا، إذ ليس وراء الأنا سوى الأنا ذاتها.

من صحتها (الأساطير التي تعتبر تخييلات كذلك)، والنماذج الاستكشافية (تخييل حالة الطبيعة أو حالة العقد الاجتماعي)، والكيانات النظرية المثيرة للفضول لكن من غير أن تكون قابلة للملاحظة (تخييل الإلكترونات) وهلم جرا. من الأفيد أن ندرك الفرق بين هذه العائلات الاستراتيجية للتمثيل التي سنشير إليها بواسطة مصطلح «التخييل».

4- التخييل والتمثيل:

إن هذا التوضيح هو تقديم لابد منه، لكي نكون قادرين على معالجة القضايا المركزية لفلسفة التخييل. وللإشارة فثمة بحوث عدة أنجزت في هذا الحقل المعرفي، على يد المناطقة وفلاسفة العقل[7]:

- قضية العلاقة بين الوضع الإحالي والتخييل؛
- الروابط القائمة بين التخييل والقضايا الوقائعية؛
- صلة البنية المنطقية للعوالم التخييلية بالبنية المنطقية للعوالم الممكنة؛
- التعريف التداولي لوضعية المحتويات التخييلية؛
- صلة التخييل بالمحاكاة الذهنية؛

7- ينظر كتابنا : **العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني**، دار النايا للدراسات والنشر والشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2013 :
- لبنيتز (ص29)؛
- ديفيد لويس (صص.34-32)؛
- ستالنكر (صص37-34)؛
- غولدمان نيلسون (صص 37-38)؛
- كريبكي ساوول (ص176).

غير أن العديد من الإشكالات مكثت دون حل، خاصة ما يرتبط بالقيمة المعرفية للتخييل، والمتمثل في سؤال: هل من الأنسب اعتبار التخييل نوعاً من أنواع التمثيل أو يطابق استخداما نوعيا للتمثيلات؟

ومن الجلي الواضح أن أي مفهوم التخييل يستلزم أيضاً، نظرية عن التمثيل. وعلى النقيض من ذلك، فإن كل نظرية عن التخييل تستوجب نمطا محددا عن نظرية التخييل. ومن شأن توضيح الطبيعة الخاصة للتخييل، باعتبارها تمثيلا، أن تكون عونا مفيدا للمفاهيم الفلسفية وغيرها، المتصلة بما هو تخييلي.

5- إمبريالية التخييل:

يجتاح التخييلُ الأنشطةَ والممارساتِ الإنسانية المختلفة والمتعددة. فهو يأخذ صورا مختلفة؛ المحكيات والتخييلات السينمائية والمسرحيات واللوحات. لكنه، بالإضافة إلى ذلك، يسهم في هيكلة العديد من الأنشطة الميمية اللعبية، سواء أتعلق الأمر بألعاب فردية (شأن الطفل(ة) الذي يلاعب دميته أو سيارته الصغيرة) أو جماعية (مجموعة أطفال يلعبون أدوار الشرطي والحرامي). كما يمكن لمثل هذه الأمور أن تتحقق على شكل أبنية ذهنية خالصة، دون وجود عناصر حلمية (أحلام اليقظة). واضح إذاً، أن الكفاية التخييلية تسمح، بشكل مقنع، بميلاد سلسلة من الأجهزة (خاصة أو عامة، من حيث الإنتاج أو التلقي)، مستعيرة

أشد الوسائط السينمائية تنوعا، قادرة على الإندساس ماديا أو أن تبقى كيانات ذهنية خالصة، منتمية إلى مجال الفن أو اللعب. ومثل هذا الحضور الكلي والطاغي للأجهزة التخييلية، هو ما يدفعنا، مباشرة، إلى التساؤل عن تعددية نماذج اشتغال التخييل حسب تنوع حوامل التمثيل وحاضناته. يطرح هذا السؤال كذلك، وعلى وجه الخصوص، بإزاء تنامي أجهزة الواقعية الافتراضية وأجهزة الإنغمار التام والكلي.

6- التخييل، الهوية والمعرفة والتجريب

إن فنون التمثيل، بعامة، وفنون التخييل اللفظي والسينمائي، بخاصة، تشكل لوحدها، بيئات وفضاءات لاستثمار واستغلال أمثل للوسائل التخييلية. وفي هذا المعنى، ستخطئ أية نظرية للتخييل أهدافَها وغاياتِها، إذا كانت صياغتها سيئة ومعلوماتها ضعيفة بخصوص الطبيعة المركبة للتخييل الفني. إن التخييلات الفنية، تندرج، من جهة أولى، ضمن سجل التمثيلات التي تشيد من خلاله المجتمعاتُ هوياتها. ومن جهة ثانية، فإن التخييلات تتمتعُ بسلطة معرفية خالصة. وأخيرا، فالتخييلات الفنية، هي فضاءات للتجريب العملي لأي بنية منطقية أو تداولية أو معرفية. يلاحظ أن هذه التجارب هي، فعلا، وضعية متضمنة، غير أن الوصول إليها ليس عديم الفائدة (فيكفي أن نعيد النظر في نوعية الميكرو-تخييل لدى بورخيس)، خاصة حينما يتعلق الأمر

بالحدود الفاصلة بين التخييلي واللاتخييليّ. فمن الأليق البحث، بطريقة نسقية، في مختلف صيغ وأشكال تفعيل هذه الأجهزة الفنية الميطا-تخييلية التي تعتبر موردا لمعارف لا يجب تجاهلها أو التقليل من أهميتها، في مجال البحث الفلسفي، وفي التخييل، على وجه الخصوص.

7- التخييل والمواقف المتذبذة:

التخييل مادة لنقاشات ومناظرات متكررة، وهو ما يدل دلالة واضحة على مواقف متذبذة حيالها. فيكفي أن نذكر بالمناقشات والحوارات الجارية حول الأثر السلبي، أو الواقعي أو الافتراضي، للتخييلات العنيفة، أو تلك النقاشات الناجمة عن تطور تقنيات الواقعية الافتراضية. بل نجد هناك نظريات تطمئننا، أننا بصدد المضي توّاً إلى مجتمع ممسوخ حيث سيكون التمييز بين الواقعي والتخييلي أمرا عبثيا. مثل هذه المواقف، بإزاء التخييل، ليست بجديدة، مادمنا نجد لها نظيراً لدى أفلاطون. وفي جميع الحالات، إذا كان التخييل يسحرنا، فمن المحتمل أن يكون مصدراً لمخاوفنا. كما أن المخاوف، ما هيٌ سوى الترجمة الحرفية لفرضيات خاصة بالذي يميز التخييلي من الوقائعي. ومن شأن فهم التخييل واستيعابه، أن نصبح قادرين على التساؤل عن صلاحية الافتراضات التي بنتها نظريات التخييل ونظريات الحقيقة لنفهم طبيعة المواقف المتذبذة المشار إليها سابقا.

8- أهمية البحث المتعدد الاختصاصات ورهاناته:

تبعاً لما سبق، وانطلاقا منه، من حقنا أن نتساءل عن أهمية ورهانات البحث المتعدد الاختصاصات في مجال التخييل والنتائج المرجوة وأصعدتها.

من هنا، يبدو لنا، أن الرهان الثقافي يستدعي، مبدئيا، توضيحا وشرحا للمفاهيم؛ ذلك أن الاستخدامات تعددت، والمقترحات التصورية بقيت مشتتة ومتباعدة، مما يجعل أي تقدم، في مجال توحيد النظرية، أمراً محموداً أو تقدما ذا دلالات كبرى.

ويكمن الرهان الثاني، في امتلاك معرفة حسنة وجيدة بما هو تخييلي، باعتباره إجراء ذهنيا، أو استخداماً خاصا للقدرات التمثيلية أو حالة نوعية من الوعي. ولهذا، نَعُدُّ التخييلات الفنية بمثابة بلورة لهذه الكفاية الذهنية، أي دراسة جادة لفنون التخييل تكتسب معلوماتها ومعارفها، اعتماداً على ما يثمره الاشتغال في مجالات فلسفة العقل والعلوم المعرفية المتصلة بالقضايا الوجودية للهويات والكينونات والعوالم، وكل أمر له صلة بالمحاكاة الذهنية والواقعية الافتراضية، ألخ.

أما الرهان الثالث، فيكمن في امتلاك معرفة جيدة بالأجهزة التخييلية؛ ذلك أن هذه الأجهزة متعددة ومتنوعة، وتعتمد حوامل سيميائية كثيرة، أي لها مسارات معرفية (رسائل لفظية، إدراكات بصرية، انغمارات متعددة الحواس...) ليست متشابهة تماماً.

وبخصوص الوضع الحالي، فإن الأمور ليست على ما يرام، فثمة فوضى عارمة، وغياب شبه تام لأي تفكير مشترك؛ فمعظم البحوث انصبت على هذا الجهاز أو ذاك (التخييل اللفظي، السينما، الواقعية الافتراضية...)، وأما النظريات العامة فليست سوى مجرد إسقاطات غير قابلة للمراقبة اعتماداً على الأجهزة الخاصة موضوع الدرس.

9- الرهان الأساس: تجنب الخلط بين المنهج والعقيدة الشكلانيين

إن الرهان الأساس، في مجال التخييل اللفظي، يكمن في عملية نقل وتغيير إبدال (باراديغم) الدراسات الأدبية المهيمن في الجامعة، والمفروض، (كما هو الحال، في بلدنا) على متعلمي الثانوي التأهيلي. فمعظمُ الدراسات الديداكتيكية والثقافية تشير إلى الهيمنة الطاغية للمقاربات الشكلانية (اللسانيات التلفظية، نظريات الأجناس الأدبية، تحليل المحكي، الوصف الأسلوبي)، وهي آليات شكلانية يصعب تفعيلها في الثانوي التأهيلي، نظراً لتجاهلها الفادح للمضامين؛ فهي تتناسى واقعة مهمة مفادها أن الصوغ الشكلاني ليس إلا الطريقة التي ننقل بها مضموناً. مثل هذا التدريس الذي يخلط المنهج الشكلاني بالعقيدة الشكلانية، ليس بمستطاعه إلا أن يقود إلى الباب المسدود. وعليه، فالبحوث المنجزة عن التخييل (على غرار بحوث

طوماس بافيل)[8] تميل إلى توحيد البحوث باتجاه قضايا الاعتقاد والقيمة والاستثمار العاطفي، جاعلة من العوالم الموجودة في الكتب والعلائق التي تقيمها معها، موضوعَ اهتمامها. سيكون من المفيد لنا، أن نعمق النقاش في هذا المنحى، وأن نثمّن هذه العوالم وفق مجال أرحب، لأنها تقدم لنا بدائل حقيقية، في مقابل نزعات دوغمائية جافة، فَهمتْ، بشكل سيّءٍ، المنهج الشكلانيّ الذي تم تحويله إلى مجرد أداةٍ في يد المؤسسات البيداغوجية المحافظة، ووسيلة يتم بها قتل الثقافة وهدرها.

8- نحيل هنا على بعض كتبه ومقالاته الأساسية:

- Univers de la fiction, Paris : Seuil, coll. «Poétique», 1988.
- avec Claude Bremond, De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique et critiques d'une fiction, Paris : Albin Michel, 1998.
- La Pensée du roman, Paris : Gallimard, 2003 ; nouvelle éd. revue, coll. «Folio essais», 2014.
- Comment écouter la littérature ?, Paris: Fayard, coll. «Leçons inaugurales du Collège de France », 2006.
- Fictions et perplexité morale, in : http://cmb.ehess. fr/59
- Mondes possibles, normes et biens,in: http://www.fabula.org/atelier.php? Mondes_possibles,_normes_et_biens
- Entretien avec Thomas Pavel (en anglais), revue Enthymema, 2011, in : https://vimeo.com/25141810

خاتمة:

يؤكد هذا الفصل، مرة أخرى، أن مجال التخييل مجال متشعب، فيه اختلاف كبير، ويتميز بالطابع الإشكالي الذي يرتبط بكل مفهوم مهمين وطاغ وجار على ألسنة المختصين وغير المختصين. وبطبيعة الحال، فإن سمات التخييل هذه، تدفع الباحث المهتم إلى تجويد نظره وتمييز منطلقاته وتفحص نتائجه بغاية الإسهام الممكن في توفير مناخ إبستمولوجي معتدل من أجل توظيف مفهوم التخييل توظيفا مطبوعا بالدقة والوضوح الممكن، ومن ثمت الاستخدام الدقيق والمنتج. وهذا ما سعينا إليه من خلال هذا الفصل والفصول السابقة ملمحين إلى أهمية المعالجة السياقية.

الفصل الخامس: التخييل والفلسفة والتاريخ

مقدمة:

لنسجل بداية، أن مثل هذه المقاربة تفترض إمكانية معالجة قضية المعرفة بين هذه التخصصات الثلاثة، أي ليس بين الفلسفة والتاريخ، وهو أمر مألوف ومعهود، ولكن بينهما والتخييل كذلك. إن هذا المقترح الذي يتيح اقترابا أوليا، ليس أمرا بدهيا في حد ذاته. فمنذ سنوات قليلة مضت، كانت هذه التخصصات الثلاثة تتطور بكيفيات شبه مستقلة؛ فكيفيات اشتغالها وروابطها بالواقع وبمعارفها كانت تُعَدُّ أمورا شديدة الاختلاف. وجوابا على الأسئلة السابقة، لن يكون الجواب إلا كما يلي:

إذا كان التخييل استحضارا لعوالم تخييلية، ولا يتضمن أية حمولة معرفية، فإن الفلسفة تضع معرفتها على مستوى المعارف الأولى، أو إذا أردنا المعارف الميتافيزيقية؛ فإن المعرفة التاريخية هي إعادة بناء وقائع من الماضي.

منذ عشرات السنين، تغيرت الوضعية، بشكل جذري؛ فبفضل شيوع وانتشار المفاهيم الإبستمولوجية ذات الطبيعة البنائية، والانفتاح على معارف متعددة الاختصاص، لم يعد ممكنا خلق حوار بين هذه التخصصات الثلاثة فقط، بل تبين أن نماذج بنائها ليست مختلفة كثيرا، كما ساد الاعتقاد بذلك لمدد طويلة. وعلى النقيض من ذلك، تمثل هذه التخصصات كيفيات للاشتغال المعرفي والإبستمولوجي، تمكن من إحداث تقارب بينها. وعلى مثل هذا التقارب سنركز، حيث

سنهتم كثيرا بشروط إمكانية إرساء حوار ثلاثي والاستدلال على الفائدة المرجوة من تعميقه.

1- التخييل والفلسفة والتاريخ وانتشار البنائية

ابتداء من سنوات السبعينات، أثرت المفاهيم الإبستمولوجية ذات التوجه البنائي، تأثيرا بالغاً في كثير من أمور الحياة، وشكلت علة لما حصل من تغيرات عميقة طالَتْ مسألة اشتغال تخصصات شتى، في العلوم الإنسانية، وغيرها. وفي سياق هذا التغيير، أصبح مفهوم التخييل مركز النقاشات: التاريخ والأنثروبولوجيا والنقد التخييلي، وفي حقل الفلسفة، بكيفية من الكيفيات.

لقد اتضح أن التخييل مفهومٌ يمكنُ من الثورة على المفهوم التقليدي للمعرفة، من جهة أولى، وهو مفهوم قادرٌ على أن يتحول إلى عنصر مشترك، مرتبط بأي تخصص يقوم بكيفية من الكيفيات، على النص المكتوب، كي يبلور معارفه أو يرسخها أو ينقلها.

2- مفهوم التخييل في العلوم الإنسانية

لو عدنا إلى الوراء قليلا، لاتضحَ لنا أن مفهوم التخييل قدْ أَضحى بؤرة كثير من التأملات، في العلوم الإنسانية، موازاة بفترة هيمنة الإبدال البنائي، وانحدار الإبدال الوضعاني. وكان من تداعيات ذلك تنامي هذه المواقف الجديدة بحصول تبدل جذري، على مستوى

تصور اللغة وطرق اشتغالاتها الإبستمولوجية: فمن تصور يَعُدُّ اللغة العلمية وسيلة محايدة وشفافة تنتقل، من خلالها، التمثيلات المضبوطة عن الواقع، اتجهت العلوم الإنسانية إلى تصور للغة يرى فيها فضاء مركبا لبناء المعارف.

إن هذا التغيير الذي طالَ التصورات الإبستمولوجية، قد اضطر مختلف التخصصات إلى إعادة النظر في خصائصها وحدودها، في إطار حركة حفز عليها كثيرٌ من الباحثين، ومن بينهم ما قام به فانسون دبايين الذي رفض أن تُحتكر الأموربين فئة محدودة، فآمن بما سماه بـ «التقاسمات الكبرى» بين العلم والتخييل، الإثنوغرافيا والتخييل، الواقعي والتخييلي، الموضوعي والذاتي، ألخ، أو ما اعتبره تهجيناً لممارسات خطابية مختلفة (الإثنوغرافيا، محكي الذات، التخييل، العلم) أو أية صيغة تدهشنا بقدرتها على التواصل، بعد أن تبين له أن الحدود الفاصلة مابين هذه الممارسات، لم تكنْ حدودا دائمة ولا أبدية (**ديبايين**، 224:2005).

في هذا السياق بالضبط، حيث فرض التخييل نفسه على العلوم الإنسانية، بوصفه مفهوماً قادراً على الدلالة على الطبيعة البنائية للمعرفة، تماما على النقيض من التصورات التمثيلاتية أو التي تعيد إنتاج المعارف، وفق المنظور الوضعاني. ومن الأمور التي شدد عليها التصور البنائي، الأهمية البالغة لفعل كتابة الباحث، وهو فعل يقوم على إعادة صياغة المعارف وتجويدها.

وعليه، فقد اتضح للعيان، أن عملاً مماثلاً للكتابة يوجد، بشكل عملي، في صلب معظم تخصصات العلوم الإنسانية؛ التاريخ، الأنثروبولوجيا، وفي التخييل والفلسفة بشكل أكثر وضوحاً، إذا قبلنا ضمها إلى العلوم الإنسانية. هذه المعاينة حثت عينة من الخطابات على تبني نوع جديد من المعادلات (بشكل ضمني) بغرض إعادة تنظيم الروابط الناشئة بين مختلف التخصصات المشار إليها:

التخييل = البناء ـ الكتابة = العلوم الإنسانية = التخييل = الفلسفة

مثل هذه المعادلة هي،في العمق، معادلة تبسيطية ومطبوعة بالعمومية، غير أنها تعكس رغبة في إزاحة المقولات والحدود التخصصية التقليدية. مثل هذا السياق النظري، هو ما أتاح لمؤرخ كبير مثل هايدين وايت التأكيد على أن النصوص التاريخية هي «تخييلات لفظية» (84:1978)، أو ما جعل كليفورد غيرتز يقرر أن النصوص الإثنوغرافية هي «تخييلات» بالمعنى الذي تكون فيه «مفبركة» أو» معدلة» (غيرتز، 87:1998).

3- دفاعا عن التخييل

لقد مكّنَ مفهوم «التخييل» من إعادة قراءة التخييل، في ضوء الإبستمولوجيا البنائية الجديدة، وهو ما جعله موضوع نقاشات بين تخصصات مختلفة؛ غير أنه، في هذا المجال الذي يتسم بنقص في المعارف، مكنت هذه النقاشات من إثارة فكرة أن التخييل (والتخييل،

بعامة) والدفاع عنها، سيكون لها إسهامٌ معرفي، أي اتصافها بقيمة إبستمولوجية. فإذا كان التخييل في دائرة المنطق الوضعاني، قد عُدَّ خطاباً دون مرجعية ولا قيمة حقيقية، أو نُظر إليه على أنه مجرد كذب (أي ليس له أية فائدة بالنسبة للإبستمولوجيا)، فإنه، مع بروز المقترحات البنائية، فقد انفتح المجال واسعا، أمام إمكانية تصور صيغ جديدة لمعنى المرجع، وصيغ جديدة لمعنى الإسهام في بناء المعرفة.

وفي هذا الإطار النظري الجديد، فإن البعد التخييليّ والخيالي الخالصين هما اللذان حازا تثمينا على الصعيدين المعرفي والإبستمولوجي. وقد أسهم بول ريكور، بشكل صريح ومباشر، في تقييم مساهمة التخييل وقيمته، مع الإلحاح، مثلا، على تصور صيغ غير مباشرة وغير ذات طبيعة واصفة للإحالة على الواقع. يقول بول ريكور:

«يتميز التخييل، إذا أمكن القول، بتكافؤ مضاعف بإزاء المرجع، فهو يتجه بعيدا، أي إلى لا اتجاه. ونظراً لكونه يشير إلى لا مكان، بإزاء أي واقع معين، فهو يستهدف، بطريقة غير مباشرة، هذا الواقع، وفق ما يحلو لي أن أسميه مفعولا جديداً للمرجع. هذا المفعول الجديد للمرجع، ليس شيئاً آخر سوى قوة التخييل على إعادة وصف الواقع» (ريكور،246:2001).

4- دفاعاً عن الفلسفة

يصعب على المرء، أن يصدر حكماً على مقدار الأثر الذي خلفه هذا المتغير الإبستمولوجي. فلمْ تتأثر الفلسفة بالمستجدات التي أدمجها هذا الإبدال الجديد، نظراً لعدم اعتبار الفلسفة علماً موضوعياً، من جهة أولى؛ ومن جهة ثانية، حصلت هناك تغيرات مهمة أخرى، بالموازاة مع انتشار البنائية التي أسهمت، بشكل عميق، في تعديل التخصص خلال المائة سنة الأخيرة.

هناك اتفاقٌ على أنه انطلاقاً من بداية القرن 20، عاشت الفلسفة تغيراً هاماً، على صعيد انشغالاتها واهتماماتها. فمن تأملات تنصب على القضايا الميتافيزيقية، تحولت الفلسفة إلى تخصص يتطور ويبئر اهتمامه وتأملاته على الأنظمة المتعالية الواقعية، على مستوى شروط إمكان الخطاب والمعارف والعقائد وتحققها.

لقد كان للثورة اللسانية أثر بالغ في هذا الإنزياح، إذ بصمتْ، وما تزال تفعل ذلك، وبشكل عميق، كل تأمل فلسفي. ومن تجليات هذا التحول اتخاذ القضايا اللغوية والخطابية موضوع تفكير واهتمام كبيرين[1]. من اللازم مع ذلك، التأكيد على أن «الثورة اللسانية» بدأت مع النزعة الاختبارية الجديدة أو الاختبارية المنطقية، أي في سياق

1- يكفي أن نذكر المنطق الصوري وقضايا الإحالة وقيمة الحقيقة ونظرية أفعال الكلام وموضوعات الترجمة والتأويل والتيارين الهيرمونيطيقي والتفكيكي، الخ.

تطبعه التصورات الإبستمولوجية الوضعانية. ولم يحصل تقاطع بين القضايا اللسانية وتطور الاتجاه البنائي إلا مع منتصف القرن الفائت (1950)، الشيء الذي أسهم في ميلاد ثورات أخرى شأن الثورة التداولية[2] والنصية[3] والهيرمونطيقية[4].

أما فيما يتعلق بالدور الحاسم الذي لعبه مفهوم التخييل في التطور الحالي للفلسفة، فيبدو من الضروري التأكيد علىأن دور التخييل بقي ثانوياً بالنسبة للفلسفة. فعلا، نجد اهتماماً كبيراً من لدن الفلسفة بما هو تخييلي، منذ فريجه وراسِّل وريكور، مروراً بسورل وآخرين، بطبيعة الحال. وعلى النقيض من التخصصات الأخرى، بقي التخييل موضوع دراسة للفلسفة، لكنه لم يتحول إلى آلة تغيير داخلية.

لم تدَّع الفلسفة يوماً، وجودَ إحالة مرجعية مباشرة ووصفية للواقع الموضوعي، ولم تشعر بأي تهديد نظراً للتسرب الذي أوقدته شرارة التخييل. فبدل نشوء حركة للصوغ التخييلي، كما حصل في العلوم الإنسانية، ظلَّت الحركة مركزة على التثبيت، جاعلة التساؤل منصباً على الروابط القائمة بين الفلسفة والحقيقة. وهكذا، صرنا أمام نوع من انكماش قيمة الخطاب الفلسفي، نرى صوره في

2- خاصة مع فرانسواز أرمنغو (1985)، ويورغن هابرماس (2001) الذي يشكل تمثيلاً مثيراً للاهتمام، لكل ما له صلة بالرهانات التي صاغتها الثورة اللسانية التداولية.

3- ماوريز فيراري (1986)؛

4- نجد هناك إزالة الحدود التي ألمحنا إليه.

المواقف النسبية والتفكيكية أو الحوارية، التي نمت خلال العشرية الأخيرة. ومن الأمثلة الدالة على ذلك، نذكرُ موقف الفيلسوف الأمريكي ريتشارد روتري[5]. فبعد أن وجه نقداً قوياً ولاذعاً للتراث المعاصر، خلُصَ إلى أن الفلسفة ليستْ سوى مجرد أسلوب للحوار الخاص، شأن التخييل أو التاريخ. وأتبع ذلك بقوله إن «جوهر الفلسفة [...] هو متابعة الحوار، وليس العمل على اكتشاف الحقائق الموضوعية»[6]. وفي هذه الحال، لن يكون لمفهوم «التمثيل المطابق» من معنى سوى دلالته على الانحناء الآلي الذي نفصح من خلاله، عن توقيرنا للعقائد التي تقودنا إلى بلوغ غاياتنا[7].

إن ما يبدو واضحاً، سواء تحت تأثير مفهوم التخييل أو تحت ضغط النسبية، هو وعي هذه التخصصات الثلاثة بالدور الذي يضطلع به الوسيط اللساني في حسن الاشتغال الإبستمولوجي لأي من هذه التخصصات. واليوم، لم يعد الأمر يبدو خاصا ومتميزا، ولربما لم يكن الأمر كذلك يوما ما؛ فما دمنا نعتبر اللغة، في العلوم الإنسانية وغيرها، أداة محايدة تتقيد بالواقع أو الفكر أو المعرفة باعتبارها منتوجاً للغة ما، سيكون من شبه المستحيل تصور تشابهات ما بين هذه التخصصات الثلاثة، إذ ما يزال ينظر إلى هذه التخصصات على أنها ممارسات مختلفة تهتم بموضوعات متباينة.

5- انظر كتابه « Homme spéculaire »، 1990.
6- نفسه، ص.377
7- نفسه، ص.21

وعليه، فإن عودة الروح هاته هي ما يسمح، الآن وهنا، بَعدِّه قاسما مشتركا بين هذه التخصصات الثلاثة، والدعوة على هذا الأساس، إلى حوار مشترك بينها.

5- المرحلة الثانية من انتشار البنائية

نحن، الآن، في وضع مختلف؛ فالأمور تغيرت، بشكل ملفت، ليس لأننا تركنا وراء ظهرانينا التصور الوضعاني عن اللغة والمعرفة، ولكنْ لأننا تجاوزنا، أيضا، الفترة التي كان فيها ضروريا، أن ننادد بالطابع التخييلي أو النسبيّ لهذا الخطاب أو ذاك، بل يمكننا أن نؤكد أننا أضحينا في مرحلة ثانية من انتشار التوجيهات البنائية[8].

لقد فرض التوجه البنائي نفسه، في كثير من العلوم الإنسانية، تقريباً، فأصبح التمايز عن الاتجاه الوضعاني أمرًا مطلوبًا ومرغوبًا فيه. وقد نجم عن كل ذلك، أن فقدَ مفهوم التخييل من قيمته، بشكل تدريجي. والتشديد اليوم، على أن التاريخ أو الأنثروبولوجيا، هما بعدان تخييليان لم يعدْ مثيرا للهرطقة، كما كان الحال قبل نصف قرن. إننا نعاينُ ضرباً من تسليع مفهوم التخييل، حيث انتقل من مفهوم جدالي وثوري إلى مفهوم عادٍ جدًا، دالٌّ على أن كل معرفة هي ضرب من البناء؛ غير أن هذا التوكيد، داخل الإبدال البنائي، لم

8- إن الأمر لا يتعلق بمرحلة ثورية، بل بمرحلة إرساء وتطبيع إذا اقتبسنا مقولات طوماس كون.

يعدْ يشكل أية أهمية، فقد صار مكسبا، ومن شأن تكرارِ ذلكَ تحويلهُ إلى أمر عاد وسخيف[9].

وعليه، فقد صارَ ممكنًا التساؤل عن الأهمية التي نضفيها، حاليا، على استخدام هذا المفهوم. ولربما وجبَ، كما يقترح ذلك العديد من المؤلفين[10]، أن نجعل مفهوم التخييل مفهوماً مركزيًا في كل الممارسات الكتابية التخييلية والفنية، والكفّ عن الاستخدام العام الذي يقود لامحالة، إلى ضرب من التخييل العابر حيثُ يعتبر كل شيء تخييلياً، وهو أمرٌ قليل الأهمية، في السياق الإبستمولوجي الحالي. ولعلَّ ما يستوجبُ الصفة الاستعجالية، أن نَعودَ إلى الصفات المختلفة لهذه التخصصات والسعي إلى إعادة بناء حدودها، لكن اعتماداً على أسس إبستمولوجية جديدة ومتجددة. ومن هذه الزاوية، نجدُ أن الأعمال الأخيرة لجان ماري شايفر ذاتُ أهمية قصوى، خاصة مقالته المعنونة بـــ : «أية حقيقة، لأي تخييل»[11]، حيث سعى إلى التدقيق في مختلف استعمالات مفهوم التخييل، حينما لاحظ وجود استعمال غير دقيق وغير موفق لمصطلح التخييل، وذلك بإجراء تمييز بين مختلف صيغ بناء التمثيلات في كل تخصص استخدم أو استوحى هذا المفهوم (شأن التاريخ، الأنثربولوجيا أو التخييل على وجه الخصوص).

9- يقول فانسونديبابين: «إن فهم التخييل باعتباره بناء هي إحدى المقولات التي تشمل كل منتوج خطابي متماسك! فهو لايحيل على النقيض من أي شيء، سوى المنظور الواقعي التقليدي الذي كان من مقوماته تجاهل التخييل واعتبار اللغة شفافة» (223:2005).

10- كليفوردوماركوس (1986)، ديابين (2005)، شايفر (2005)، كولين (2005)، بونولي (2007/2008).

11- «Quelle vérité pour quelle fiction».

من جهة أولى، يرى شايفرأنه بتغيير الإبدال الإبستمولوجي فإن معالجة التخييل وفهمه سيتغيران كذلك. فقد صارت معالجة التخييل تتم بعيدًا عن لعبة التعارضات بين التخييل وخطاب الحقيقة، بل صارت تدرس بالنظر إلى سياقات الاستخدام وصيغ الاستعمال. يؤكد شايفر أن «ميزة التخييل تكمنُ في كون تمثيلاته ليست ذات طابع إحالي، ولكن الأمر يتعلق بالطريقة التي نتقيد بهذه التمثيلات» (شايفر، 34:2005). ومن جهة ثانية، فإن مقاربة شايفر توضح لنا اليوم، أننا غير قادرين على إطلاق وصف تخييل على كل خطاب مبنيٍ لأن التخييل هو كل خطاب يمكنُ إعادة وصف خصائص كتابته في ضوء الإبستمولوجيا الجديدة (الإبستمولوجيا البنائية)، وذلك لأن كل ممارسات الكتابة أصيبت بمعضلة تعميم مفهوم «التخييل» وتعويمه.

وفق هذه الرؤية، نجد أن المنظور البنائي يوفر لنا شبكةجديدة لتحليل يسمح بوصف بنائي لكل المعارف من داخل تخصصاتها. فإذا كانت التصورات الوضعانية، في اللغة والمعرفة، قد عودتنا على التفكير في اتجاه أحادي للمعنى والمرجع والمعرفة، فإن البنائية دعتنا، على النقيض من ذلك، إلى الفصل بينها. إن مثل هذه الإبستمولوجيا، تدعونا إلى تمييز أربعة مستويات تتعلق بكيفيات بناء المعرفة:

1) إن عمل النمذجة الرمزية، الذي يتم عبر اللغة، نقصد به عمل بناء

التمثيلات الواضحة والمفهومة، التي تمدنا بموضوعات سواء أكانت واقعية أَمْ خيالية؛

2) إن إرساء الإحالة، التي تقودنا إلى عنصر خارج-نصي، وقائعي أو عاطفي، هو ما يحفز فعل النمذجة ويُسوغه؛

3) الحكم على القيمة الإبستمولوجية لهذا التمثيل أو ذاك يتمُّ من داخل المجموعة التخصصية؛

4) الوعي بما لدينا، وما ننتج من تمثيلات.

وحينما نأخذ هذه المعطيات بالاعتبار، سندرك أن هذه التخصصات الثلاثة تتقاسم فيما بينها، بشكل يقيني، فعلاً متشابها في النمذجة الرمزية؛ ذلك أن التخييل والفلسفة والتاريخ تشيِّدُ تمثيلات يُفترضُ فيها أن تحمل دلالات واضحة ومفهومة وتكشف عن رؤية مواد حقيقية أو خيالية. وبناء عليه، وفيما يتصل ببقية المستويات، فثمة فروقات مهمة، ستبرز، لاشك في ذلك. أما ما له علاقة بالنقطة الثانية، ولنأخذ الخطاب التاريخي مثلا، فإنه، على العكس من التخييل والفلسفة، بحاجة ماسة إلى الإحالة على موضوع خارج-لساني (أثر ما، وثيقة معينة من الماضي) يسوغ ويحفز بناء تمثيليا ما. فمعيار الإحالة سيتدخل باعتباره عنصراً حاسماً ودالاً لكي يكون بالإمكان إنجاز تقييم إيجابيّ لطبيعة التمثيلات التاريخية. وعلى النقيض من ذلك، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة للتخييل أو الفلسفة، حيث الإحالة عنصرخارجي (من العالم)، أمر ممكن، غير أنها لاتضطلع بالدور

نفسه للحكم على قيمة تمثيل داخل التخصص. وفي بعض الحالات (حالة الخيال العلمي، مثلا)، أو حالة الفلسفات التأملية، تصبح القدرة على الابتعاد عن مرجع مباشر للواقع ميزةً خاصة.

وأخيراً، فإن من الأمور المثيرة للانتباه، أننا لا نستشهد أبداً بنص أدبي أو فلسفي، خلال محاكمة، بينما نعود إلى نص تاريخي قصد إعادة بناء وضعية مخصوصة، في حين قد يحصل أن نبكي حرقة ونحن نقرأ نصا روائيا أو نصا تاريخيا، غير أن هذا الأمر لن يحدث لنا أبدًا، ونحن نقرأ نصا فلسفيا.

ونظراً لإحساسنا بصعوبة تحليل هذه المستويات الأربعة، سنكتفي بالتركيز على المستوى الأول، كي نتعمق خصائص فعل النمذجة الرمزية، لأنه أساس مشترك وقادر على ربط التخصصات الثلاثة.

6- الاشتغال في حدود اللغة

بإمكان مجالات التخييل والفلسفة والتاريخ أن توجد قاسما مشتركا بينها، وهو الاشتغال على صعيد بناء النمذجة الرمزية. والأمر، في تقديرنا، يتعلق بفعل تجديد وتنظيم عناصر معلومة أو معارف مبنية أو انتقاء البعض منها أو بنينته؛ غير أن هذا العمل يجب أن يتميز بالإبداع والتجديد والابتكار. وما نسميه اليوم تقدما، في هذه التخصصات، ليس سوى ما تفيده اللغة بخصوص أشياء لم تقل،

لحد الآن، أو تمَّ نسيانها: حدث مضى أو توليف وقائع مجهولة أو تعبير أصيل عن شعور أو انفعال أو توليف تصوري.

إن التشديد، هنا، على هذين البعدين الإدراكيين، لا يكتسي، في حدّ ذاته، أية ميزة خاصة. وإذا دققنا جيدا، فإن فكرة التخييل نفسها، تحملُ في أحشائها أفكار الابتكار والخيال، غير أن هذه الأفكار وضعت بين قوسين دلالةً على تفضيل البعد البنائي. ولربما يكون البعد الإبداعي مطبوعاً بالانزياح والخطورة كي نتمكن من إدماجه في تصور جديد للمعرفة.

إن المعرفة، من منظور بنائي، ليست صياغة لوصف مناسب لواقعة حقيقية، وليست بناءً لتمثيل يطابق واقعة خارج-نصية، وإنما هي اتصال الموضوع بإنتاج معنى جديد. وهكذا يصح أن نقول إن الأمر متعلق بإنتاج جديد وأصيل لتمثيل يحترم المعايير المنهجية التخصصية، تقره المجموعات العلمية المعترف بها باعتباره تمثيلاً مناسباً حاملاً لمعرفة معينة. وهو الأمر الذي سيحثنا على أن نتصور التخييل مكاناً لتشكل المعارف. وتلتقي هذه الصياغة بفكرةَ «التجديد الدلالي» التي عمل بول ريكور على تطويرها في بحثه في موضوع الاستعارة. إن التجديد الدلالي هو حصيلة لغويات جديدة وأصيلة، تفاجئنا نظراً لطابعها غير الملائم؛ فهي «نتاج ملاءمة دلالية جديدة لوصف غير ملائم» (ريكور،09:1975). ومثل هذا التوصيف غير الملائم يقع في حدود اللغة المألوفة؛ فهو يستكشف الممكنات ويدّعي تركيبات غير اعتيادية، ولربما تكون، أحيانا، مزعجة.

وعليه، يبدو أن هذا التقابل ما بينَ الصياغة الأصلية وحالة من اللغة الخاصة، ليس ميزة خالصة لأي تطور في مجال التخييل.

والآن، دعونا، نستدل بما يؤكدُ ما سبق، أمورا ذات صلة باكتشافات مشهورة. لنأخذ مثالا عربيا:

«قد ضل من كانت العميان تهديه»

أو قول غاليلو حين قال:

«هناك جبال فوق القمر»

أو أنريكو فيرمي حيث يقول:

«الذرة قابلة لأن تتجزأ»

وهي تعابير ترفد اللغة بأمور جديدة نسبيا؛ لأنها لم تكشف عن وجود حقيقة مستترة، ولكنها جددت لغة تخصصاتها. في نظام بطليموس، يكون الحديث عن جبال فوق القمر لا معنى له، ولا حتى في الفيزياء القديمة، حيث لامعنى لقولنا إن الذَّرّة (غير القابلة للتجزيء) يمكن تجزيئها...وقياسا على ما سلف، يمكن أن نستشهد بعينة من الجمل الشهيرة التي ميزت انعطافات في الفلسفة، مثلا:

«أنا أفكر إذاً أنا موجود» (ديكارت)

أو قول هايدغر:

«اللغة مأوى الكائن»

فهؤلاء الباحثون أحدثوا نوعا من التجديد الدلالي لم يعد يقتصر على الاستعارة، بل صار موضع اهتمام كل منتوج غير ملائم، على صعيد اللعب اللغوي في مختلف التخصصات التي ذكرنا. فقد ولّدوا مستجدات دلالية لا تختلف كثيراً عن بيت إيلوار:

«السماء زرقاء مثل برتقالة»

فقد أتى هؤلاء الباحثون بأمور لم يسبق لأحد أن جاء بها، في سياق مشابه، وأصبغوا على هذه التوكيدات قيمة كانت حكراً على توكيدات أخرى.

خاتمة:

ختامًا، لايسعنا إلا الإلحاح على أهمية وقيمة السيْر قدماً، في تعميق النقاش على مستوى النمذجة الرمزية، التي تستدعي استكشاف حدود اللعب اللغوي لهذه التخصصات الثلاثة تباعا. وهذا أمر حيوي وضروري قصد الوصول إلى صياغة جديدة ومتقدمة. بطبيعة الحال، يلزم أن نكون قادرين على مواصلة هذا التأمِل، وذلك بتحليل تفاصيل عمل النمذجة داخل كل تخصص من التخصصات موضوع مقالتنا (التخييل، الفلسفة، التاريخ)، ولذلك يلزم أن نكون قادرين على إرساء حوار بين المشتغلين في هذه التخصصات.

الفصل السادس: نظرية التخييل والعوالم الممكنة

- مقدمة

1- من العوالم الممكنة إلى العوالم التخييلية

2- تجديد مفهوم العوالم الممكنة

3- الحقيقة والتخييل

4- عوالم كثيرة لممكنات التخييل

5- قضية الفجوة بين عالم تخييلي وعالم حال

6- عن التخييل كتجربة دون إحالة

- خاتمة

مقدمة:

يستعين النقد الأدبي المعاصر، غالباً، بمفهومي «العوالم» أو «الأكوان» للإشارة إلى هذه الفضاءات الغريبة حيث القارئ مدعو إلى ولوجها. وهي فضاءات تمتلك قوانينها الخاصة، وتتطور في فضاء-زمني موازٍ لفضائنا وزماننا، ولكن ما دلالة توظيف هذين المفهومين حينما يتعلق الأمر بالصلات الموجودة ما بين التخييل والواقع ؟ وهل التخييل قوة لإنتاج العوالم ؟ ما وضعه الاعتباري ؟ هل ثمت تناسب بين تلك العوالم وعالمنا ؟

كثير من فلاسفة التخييل ومنظريه سعوا إلى «صورنة» هذه الأسئلة مستعينين بنظرية العوالم الممكنة تماما كما طورها علم الدلالة المنطقي-الجهيّ خلال النصف الثاني من القرن 20.

إبان تلك المرحلة تمت إعادة اكتشاف المفهوم اللابنيتزي «العوالم الممكنة»، وذلك في حقل الثقافة الأنجلو- ساكسونية (في الفلسفة التحليلية مع مجموعة من الفلاسفة أمثال س.كريبكي، د.لويس،ج.هنتيكا،أ.بلانطانكا أو ر.ستالنكر[1]). وكان الهدف من ذلك تقييم شروط الحقيقة في المحتويات القضوية الجهية، وذلك بالاستفادة من التحليل المنطقي للشروط الوقائعية. ومن هؤلاء الفلاسفة نجد د.لويس الذي يرجع إليه الفضل في اقتراح طبيعة التمفصل بين علم دلالة العوالم الممكنة ونظرية التخييل في مقالة

1- U. Eco (1979), Th. Pavel (1975), L. Vaina (1977), L. Doležel (1979), M.-L. Ryan (1980)

تحت عنوان «الحقيقة في التخييل» (Truth in Fiction)(1978). وقد وافقه على هذه الخطوة المنهجية، خلال أعوام السبعينات، عدد كبير من منظري الأدب أمثال أومبرطو إيكو، وطوماس بافيل، ول.فينا،ل.دولوزيل، و م-ريان الذين اكتشفوا قيمة الاشتغال على العوالم الممكنة ومنطق المحمولات القضوية اللاّوقائعية. معظم الأسئلة والقضايا المتصلة بالتخييلية وبعلم دلالة العوالم الممكنة، سواء بالنسبة لكتاب مؤسس النظرية، في المجال الأدبي، طوماس بافيل (العوالم التخييلية)، أو بالنسبة لأهم الأعمال المستمدة منه والتي حاولت إيجاد تمفصل معقول بين نظرية العوالم الممكنة ونظرية الأدب (دولوزيل، ز.رونان، وريان). ورغم أهمية هذا النقاش والفوائد المرجوة منه، فإن كل ذلك لم يجد طريقه إلى الترجمة إلى اللغة العربية، وإن كانت هناك أطروحات استلهمت النظرية من داخل سياقاتها النظرية التطبيقية المتعددة[2].

لقد كان لنظرية دايفيد لويس المعروفة بالنظرية الواقعية الجهية التي طبقت على النصوص التخييلية (في مقالته المشار إليها) أثرٌ بالغ في حقل الدراسات الأنجلو-ساكسونية؛ أثرٌ على نظرية التخييل وقيمة الحلول التي أتت بها لإيجاد مخرجات من المشاكل الناجمة عن ذلك. يطرح التخييل مشاكل متعددة سواء على المستويات الأنطلوجية أو الابستمولوجية أو الدلالية أو الجمالية. فكيف يمكن لأمر غير موجود أن يمتلك طابع الواقعية، ويمكن منحه

2- الإحالة هنا على كتابنا : العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، دار النايا، بيروت، لبنان، ط 1، 2013.

قيمة واقعية؟ ما الذي يتيح لقارئ النصوص التخييلية القدرة على أن يضفي على ما يقرأ قيمة مساوية للأشياء المتصلة بتجربة واقعية أو ممكنة ؟ وإذا كان التخييل ذا طبيعة مختلفة مقارنة بما هو واقعي، فهل يكون بمستطاعه تمكيننا من معرفة الواقع الذي نحن منخرطون فيه وجوديا؟ هل ثمة تناسب معين بين العوالم المتخيلة وعالمنا نحن؟ وعبر أي إجراء يكون بإمكانه أن يحسن فهمنا للعالم ويعمق تجربتنا؟ هذا النوع من الأسئلة يجعلنا نفترض أن جمالية معينة للتخييل يمكن أن تستغني، بصعوبة، عن المسائل والأمور والقضايا ذات الطبيعة المنطقية والفلسفية.

ومع ذلك، فإذا كان التخييل قد تحول إلى بؤرة اهتمام الفلسفة التحليلية، فإن الأمر لم يكن غاية في حد ذاته، وإنما بسبب المشكلة التي يطرحها التخييل على نظريات الإحالة، المتعلقة بالعلائق المنطقية-الأنطلوجية ما بين اللغة والعالم. وهو مشكل ورثناه عن فريجه وراسل، يمكن أن نمثله وفق الحدود الآتية : «كيف يمكن لأمر له معنى بالنسبة إلينا، ومع ذلك لا يحيل على شيء واقعي؟». ولهذا الغرض، وكما أشرنا، سعى ديفيد لويس إلى الإجابة عن هذا السؤال من خلال اقتراح تطبيق نظريته عن العوالم الممكنة على التخييل؛ غير أنه تجب الإشارة إلى أن لويس لم يبْنِ نظريته، منذ البداية، لهذا الهدف. لكن فضل هذه النظريات أنها أضفت طابعا إشكاليا على قضية علاقة التخييل بالواقع. كما سمحت، في سياق أنجلو-ساكسوني، بتجديد النظر إلى حقل أسئلة إسطيقا التخييل.

إن رهان تقريب مفهومي التخييل والعوالم الممكنة من بعضهما البعض، إنما هو رهان حقيقة الملفوظات التخييلية. نحن نفهم من عالم ممكن كوناً ممكناً من الناحية المنطقية. والعالم الممكن يطابق تصورا بديلا لمجرى واقعي للأشياء. فالعوالم الممكنة تبدو كما لو كانت حالات لما كان على العالم أن يكون، أو وضعيات تخييلية للعالم بأسره. وإذا صادف خطاب الحقيقة خطاب العالم الواقعي لصار بإمكاننا أن نتساءل عن حقيقة العبارات المتعلقة بالموضوعات التخييلية في العوالم الممكنة. إن آليات علم الدلالة الجهي، وهي تقترح علينا تأويلا لمفهومي الإمكان والضرورة، فإنها تضفي قيمة حقيقية على العبارات المتصلة بوضعيات غير وقائعية، حيث لا يكون التخييل سوى حالاتٍ خاصةٍ.

نقترح في هذه المقالة تحليلا للأسباب التي جعلت الواقعية الجهية المنسوبة لديفيد لويس ذات تأثير بالغ على نظرية التخييل وتقدير أهميتها كذلك : ترى ما مدى أصالة نظرية ديفيد لويس بخصوص التخييل ؟ وهل حالة الاتصال بين العوالم الممكنة وعوالم التخييل يمكن للواحد أن يدافع عنها؟ وهل ما نزال إلى اليوم قادرين على اعتبار هذه المقترحات مثمرة بالنسبة لنظرية التخييل ؟ وهل يمكننا أن نرى سمات امتداداتها المستقبلية ؟

تحليل ديفيد لويس يُعْنى بالتخييل الأدبي، بخاصة، على الرغم من أن الأسئلة التي يثيرها يمكن أن تهمَّ كل الوسائط الفنية التي تتضمن عناصر تخييلية.

غير أننا نحصر مجال اهتمامنا في قضية الصلة الممكنة ما بين التخييل الأدبي والعوالم الممكنة. وعليه، فإن هذه المسألة يمكن معالجتها سواء من زاوية قيود الإبداع أو من زاوية قيود التلقي، مما يعني أن زاوية التأمل المنتقاة ستكون تلك الخاصة بالقارئ، ذلك أنه من الأفضل أن نأخذ بعين الاعتبار النطاق المعرفي للتخييل الأدبي.

1- من «العوالم الممكنة» إلى «العوالم» التخييلية :

إذا كانت التخييلات غير صادقة في عالمنا ألا يمكنها، على الأقل، أن تكون كذلك في العوالم التخييلية التي تبلورها ؟ بإمكاننا هكذا أن نعيد صياغة السؤال الذي دفع «لويس» إلى إقحام نظريته عن العوالم الممكنة في مجال التخييل . يعتقد لويس أنه قادر على حل معضلة مرجع الملفوظات التخييلية بفضل العلاقة التي يتصورها ما بين العوالم التخييلية والعوالم الممكنة. غير أن استعماله لمفهوم العوالم الممكنة لا صلة تربطه، مبدئيا، بالمعضلات التي يطرحها منطق التخييل، فقد طور، في أول الأمر، تحليلا موسعا للعوالم الممكنة لمعالجة القضايا المرتبطة بالمنطق الجهي[3]. ويبدو من المفيد أن نشير إلى السياق المنطقي-الدلالي الذي برزت من خلاله فكرة تطبيق مفهوم العوالم الممكنة على الأعمال التخييلية لفهم ما المترتب في حديثنا عن «العوالم» أو «الأكوان» في ميدان التخييل. تلجأ النظرية الأدبية، بسهولة، إلى مثل هذه التعبيرات، لكن

3- فعل ذلك أولا في Counterfatuals (1973)، وبعد ذلك أعاد الأمر في كتابه : «De la pluralité des mondes» (2007/1986).

يتم، عادة، إهمال ونسيان الافتراضات الأنطلوجية والاستلزامات التصورية. فهل الحديث عن عالم أو كون تخييليين يفترض وجود عالم واحد أو عوالم عدة بجانب عالمنا أو فوقه . إن ربط نظرية العوالم الممكنة بالتخييل يمكن أن ينظر إليه كتطبيق لنظرية على موضوع، (واستنادا إلى ذلك سيكون صادقا أو كاذبا) أو أن الأمر يتصل بنقل تصور عادٍ لا يستدعي سوى قضية جدوى هذا الشيء وفعاليته[4]؟

2- تجديد مفهوم العوالم الممكنة:

مبدئيا وجد مفهوم العوالم الممكنة انبعاثه في منطق الجهة، ذلك أن علم دلالة العوالم الممكنة قد تم استهلاله على يد عالم المنطق الأمريكي ساوول كريبكي في مقال نشره سنة 1963 «القيود الدلالية في المنطق الجهي». استهدف هذا النموذج صياغة علم دلالة للمنطق الجهي وتبيان طابع اكتماله. وارتكز، في ذلك، على ثلاثة عناصر:

- مجموعة عوالم ممكنة ؛
- وجود علاقة تقابلية بين عينة من هذه العوالم فيما بينها ؛
- وجود وظيفة «تقييمية» تحدد لكل قضية (p) مجموعة العوالم الممكنة حيث تكون ق (p) صادقة.

في نظرية العوالم الممكنة، يفترض أن كل جملة جهية يمكن إعادة صياغتها باعتبارها جملة تتضمن تكميما لهذه العوالم.وعلى

4- أحيل هنا، بخصوص هذه المسائل، على فيليب موتيري، «Fiction et croyance»، ضمن كتاب ف. لافوكا (2010).

هذه الشاكلة فإن من الممكن أن «ق» ستعاد صياغتها هكذا : «هناك عالم ممكن حيث «م» حيث «ق» صادقة» ومن الضروري أن «ق» يمكن أن تعاد صياغتها هكذا : «في كل العوالم الممكنة نجد أن «ق» صادقة». إن العالم الممكن هو مجموعة تامة ومكتملة حيث من الممكن لعالمنا أن يكون موجودا.

وقد نجم عن علم دلالة العوالم الممكنة نقاش مستفيض بخصوص طبيعة العوالم الممكنة ووجودها. ففي الوقت الذي نؤكد أن هذه العوالم هي كيانات ذات هوية يمكن أن تكمم، فإن في ذلك إقرارا بأننا نقبل بوجودها. إن نموذج كريبكي يرتكز على علاقة لا متشابهة تعطي الأفضلية للعالم الحالي (عالمنا) مقارنة بالعوالم الممكنة التي هي عوالم زائدة. فالعالم الحالي إذاً هو العالم الوحيد الواقعي، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل عن الذي يميز العالم الحالي عن بقية العوالم الممكنة، إن لم يكن جانبه المادي؟ ولقد كان ديفيد لويس من علماء دلالة المنطق الجهي القلائل الذين دافعوا عن فكرة أن العوالم الممكنة هي عوالم واقعية شأنها شأن عالمنا. هذا الاقتراح هو ما حثه على اقتراح تصور آخر للحالية يميز بين الواقعية والحالية، فقد بلور نظرية إشارية للحالية يصبح بموجبها المسند إليه «حالية» له الوظيفة نفسها للألفاظ «أنا»، «أنت»، هنا أو «الآن»، وهي ألفاظ يتوقف بعدها المرجعي على سياقها التلفظي أي العالم الذي جرى فيه هذا الفعل التلفظي. فإذا نظرنا إلى الأمور من زاوية هذا العالم الممكن، فإن كل عالم يصبح حاليا اعتمادا على وجهة النظر التي نرى

من خلالها ذاك العالم. فعالمنا الواقعي هو، في الواقع، عالم ممكن تم تحيينه. وهكذا إذا تحيزنا اعتمادا على وجهة نظر العالم الممكن لصار هذا العالم حاليا، ولصار عالمنا عالما من بين العوالم الممكنة (لويس، 150:2007).

أما بخصوص الوضع الاعتباري للعوالم الممكنة، فقد طور لويس منطقا جهيا «متطرفا»[5] يقر بوجود عوالم مختلفة (محددة وجوديا) ومنفصلة (مستبعدة أي شكل من أشكال التواصل الزمكاني)، غير أنها، على الصعيد الأنطلوجي، متشابهة، بدليل أنها عوالم موجودة. ونتيجة لهذه الواقعية فإن الحالية تصير قضية نسبية . ومما يدل على تعددية العوالم وتنوعها أن ليس هناك عالم حال تماما، فـ «كل عالم هو عالم حالٍ بالنسبة لنفسه، ما يعني أن العوالم متساوية جميعاً. غير أن هذا لا يعني أن كل العوالم هي حالية بالضرورة ...» (لويس، 150:2007).

3- الحقيقة في التخييل :

واضح إذاً أن ما أتاح لديفيد لويس العبور من نظريته عن العوالم الممكنة إلى التخييل هو إقتراحه بديلا لنظريات التخييل القائمة على ثنائية الواقعي والتخييلي، بإيجاد موقع قدم للحقيقة في التخييل. ففي مقاله «Truth in fiction» عرض لويس حلاً مكّن من

5- أن العوالم الممكنة، وفق روبير ستالنكر، وهو الذي دافع عن واقعية معتدلة، هي حالات ممكنة للعالم الواقعي، طرائق تكون بها الأشياء موجودة أو تكون بها القصص بديلة لقصص عالمنا الواقعي. ويشدد ستالنكر على أن عالمنا الحالي هو العالم الموجود (ستالنكر، 1976 : 75-65)

الخروج من النقاش الهوسّريلي (نسبة إلى هوسّرل)-المينوني[6] بخصوص مسألة هل يجب أن نعتبر / لا نعتبر الكائنات، في التخييل، موضوعات موجودة كي نتمكن من الحديث عن شيء صادق، وذلك بنقل قضية الوضع الإعتباري لموضوعات التخييل إلى وضع عوالم التخييل . فقد تساءل عن إمكانية إضفاء طابع الصدق على جمل تنتمي لوحدات تخييلية غير أنها لاتنتمي إلى النص التخييلي نفسه شأن «حكم على صدام حسين شنقا يوم عيد الأضحى». لهذا الغرض، اقترح ديفيد لويس أن نطبق على التخييل الأدبي نظريته عن العوالم الممكنة، منطلقا من الافتراض التالي: التخييلات الأدبية تمثل عوالم ممكنة. فحسب لويس دائما، فإن الوضع الإحالي لملفوظات التخييل لا يتوقف أساساً على وجود أو عدم وجود موضوعات تتم الإحالة إليها، ولكن الأمر يتعلق بعوالم تحيل إليها هذه الملفوظات. ومعلوم أن راسل اتخذ موقفا سلبيا من فكرة مينونغ بخصوص منح صفة الوجود لما ليس موجودا. فحسب راسل، فإن عبارة «مدام بوفاري تخون زوجها» هي عبارة خاطئة مادام أنه لا توجد، في هذا العالم، أية هوية تعبر عن مدام بوفاري. فخاصية وجود مدام بوفاري، حسب مينونغ، ليست خاصية توليفية. وخلص إلى أن ملفوظا مماثلا يمكن النظر إليه باعتباره صادقاً بمنأى عن عدم وجود مدام بوفاري وذلك بالنظر إلى الأوصاف التكوينية الممنوحة لها تخييليا، وهي أوصاف تامة في رواية فلوبير؛ غير أن لويس يعقب

6- نسبة إلى ألكسيس مينونغ ريتر (1853-1920) فيلسوف نمساوي واقعي إشتهر في مجال الأنطلوجيا الواحدية.

على ذلك متسائلاً عن صدق العبارة القائلة إن «شارلوك هولمس يقيم في المنزل 212B بشارع بايكر»، مع أن العنوان يحيل إلى بنك. فإذاً من غير الصواب، في عالمنا، القول أن هولمس كان يقيم في بنك، لأن المفتش، في رواية كونان دويل، كان يقيم فعلا في العنوان المشار إليه مما يجعل القضية صادقة. وهذا ما يجعل لويس يطالب المينونيين بأن يشرحوا لنا كيف يمكن للحقائق المتعلقة بالشخصيات التخييلية أن تكون أحياناً منفصلة عن النتائج المترتبة عن سلوكاتها (لويس، 262:1983). ومن أجل تجنب الصعوبات الناجمة عن ذلك، قرر لويس اعتبار الكيانات التخييلية ليست موضوعات منعدمة، بل اعتبرها موضوعات واقعية في عالم معين. وبهذه الكيفية، فحينما أقول إن هولمس يقيم في ذلك العنوان، فالمعنى المقصود هو مجرد توكيد يختصر القضية الصادقة. وحسب هذا النموذج، فإن أحمد في «عزوزة» لزهرة رميج[7]، كانت تربطه علاقة دعارة بالحمرية، هي عبارة خاطئة، في حين تعتبر العبارة «في عزوزة، فإن أحمد هو زوج السيدة عزوزة وأب لبناتها» صادقة. واضح إن مقدمة العبارة هي ما منح العبارة صدقيتها. وهذه المقدمة هي بمثابة سابقة (جزء مزيد على غرار حروف الزيادة في البنية الصرفية لمكونات الكلام). فحضور المقدمة، بكيفية ظاهرة أو مضمرة، من عدمه هو ما يجعل المحتوى التخييلي حاسما. وعليه، فإن الحقيقة التخييلية هي حقيقة تلفظية (جهية) وممكنة. فإذا حرم المحتوى القضوي من إحالة على عالمنا الواقعي، فيمكن أن يمتلكها في عالم آخر ممكن، ذلك أن للعالم

7 زهرة، رميج، عزوزة، دار النايا ودار محاكاة، سوريا، 2012

التخييلي القدرة على التحقق في عالم ممكن. ويستحسن هنا، تعويض ثنائية التخييل والواقع بثنائية العالم الحالي والعالم الممكن. ولهذا يحمي هذا النموذج فكرة غياب وجود الكيانات والهويات التخييلية التي تحيل عليها المحتويات والقضايا التخييلية، في العالم الحالي، بمنحها مرجعا في العالم الممكن.

إن نظرية العوالم الممكنة، لدى ديفيد لويس، حين نطبقها على التخييل فإنها تسمح بتعايش ما لاوجود له وإمكانية أن يحيل في الآن نفسه، وهو الأمر الذي سيحيد الوظيفة الإحالية في الخطاب اليومي.

تكمن أهمية أطروحة ديفيد لويس في الطريقة والهيئة التي أتت بها واقعيته الجهية[8]. فنظريته عن الحالية أتاحت له فرصة التخلص من فكرة النقل؛ نقل نموذج خاص ومتفرد يعتبر الإحالة واحدة ووحيدة ما بين الكلمات والعالم، في مقابل كثير من المنظرين الذين أسسوا نماذجهم النظرية على أساس أسبقية الواقعي على التخييلي. ومن هنا تجنب لويس فكرة النظر إلى العوالم التخييلية من زاوية نموذج وحيد وأوحد (العالم الواقعي).

4- عوالم كثيرة لممكنات التخييل:

من الواضح أن المجهود الذي بذله ديفيد لويس لم يترك منظري التخييل، في وضع اللامبالاة، فقد اهتموا، في وقت

8- وبفضل اعتراضات ساؤول كريبكي، فقد صاغ لويس مفهوم كون الاعتقاد (pretence or make believe) (لويس، 266:1983) مما أتاح له إقامة بعد تداولي وخارج سيميائي.

مبكر، بنظريات علم دلالة العوالم الممكنة[9]، إذ استلهم البعض نظرية العوالم الممكنة في بلورة نظرية للعوالم التخييلية غير متجاهل الصعوبات الإبستمولوجية والتصورية التي تتولد عن العوالم التخييلية وهي توظف مفهوم العوالم الممكنة والنتائج المصاحبة.

5- قضية الفجوة بين عالم تخييلي وعالم حال :

تعتبر أعمال كندل والطون وماري لاور ريان من بين الامتدادات الأكثر أهمية التي شهدتها نظرية ديفيد لويس. فقد اشتغلا على فينمونولوجية التجربة التخييلية. وتعتبر بحوث ريان شديدة الصلة بنموذج لويس مقارنة بغيرها، ففي مقالها المشهور بمجلة «بويطيقا» [10]«Fiction, Nonfactuals and the Principle of Minimal Departure» اقترضت من مفهوم لويس عن «التشابه النسبي»[11] بين العوالم الممكنة لكي تطبقه على مجال التخييل مع بلورة منهجية لتفسير التجربة التخييلية. وعليه فقد طورت ما أسمته بـ «مبدإ الفجوة الدنيا» بغرض تقييم القضايا المرتبطة بالعوالم التخييلية. يمكن اعتبار العالم النصي قابلا للولوج اعتمادا على العالم الحالي، أي ممكنا إذا أمكن للقارئ أن يطبق عليه هذا المبدأ.

9- انظر رونان (1994) ودولوزيل (1998)، وكما تلاحظ ريان ذلك (2010: 53)، فإن مفهوم العالم الممكن يشمل سلسلة متنوعة من التأويلات الفرعية الملحقة بغايات مختلفة. فلا يمكن أن ننتظر عالم منطق إلى أن يحدد قيود طبقة الفواصل اللفظية تماما كما يحدد منظر أدبي مفهوم العالم الممكن ذلك.»

10- Ryan (1980 : 403-422).

11- Lewis, (1973: 48-52).

لنفترض القضيتين التاليتين :

1) العيشوني[12] هو شخصية معجبة بالجنس اللطيف ؛

2) العيشوني شخصية لا تهتم بإغراءات الجنس اللطيف.

من أجل تعرف مدى قيمة الحقيقة، من الواجب افتراض عالمين ممكنين :

- عالم أ حيث كل ملفوظات محكي محمد برادة عن العيشوني هي محكيات صادقة، بحيث (1) صادقة، و (2) كاذبة.
- عالم ب حيث كل ملفوظات محكي محمد برادة صادقة، لكن (1) كاذبة و (2) صادقة.

وانطلاقا من هذه الوضعية، حيث يجب أن نبحث عن أي العالمين هو الأقرب إلى عالمنا. ومن أجل ذلك يجب أن نطبق «مبدأ الفجوة الدنيا». وبحسب مضمون أطروحة ريان ،فإن الوضعية الممكنة هي أن نختار العالم الذي يكون فيه العيشوني غير مهتم بإغراءات الجنس اللطيف، مادام أن الأشخاص الذين ألفوا تصوير أجساد النساء، والعناية بجمالية المحاكاة لا بموضوعها، في عالمنا الواقعي، هم غالبا أشخاص باردون أو لا تعنيهم كثيرا إغراءات الجنس اللطيف. ولكن بأي كيفية سيلج القارئ العوالم التخييلية؟ وكيف سيصبح جزءا من تجربة التخييل ؟

جواباً عن السؤالين السالفين تتفق ريان مع لويس ووالطون على حقيقة مفادها أن التخييل يستند إلى لعبة التظاهر، وهو

12- محمد برادة (1993) : الضوء الهارب، منشورات الفنك، الدار البيضاء، المغرب.

ما أتاح لها القول أن «هذه اللعبة تستلزم توهم العالم الحالي للكون التخييلي موجودا بمعزل عن النص الذي يصفه» (رايان: 58:2010)[13].

إن فكرة تطبيق مبدإ الفجوة الدنيا هي خاصية لكل النظريات التي تشتغل على التخييل من منظور المحاكاة. فوفق هذا المبدإ فإن الإحالة تشتغل، في العوالم التخييلية، ما دامت هذه الأخيرة توجد إلى جانب العالم الواقعي، في الآن نفسه؛ أي مادام الممكن في التخييل له صفة الإمكان في العالم الواقعي. ولكن هل تعتبر أفضل وسيلة لتقييم التأويلات التي نجريها على التخييلات هي البحث عن أوجه الشبه بين العوالم الممكنة وعالمي الحالي؟ لم ليس هناك مكان، في عالمنا، لرجل مثل العيشوني يهتم بإغراءات الجنس اللطيف؟ تمثل هذه الإمكانية جزءا من واقعنا.

عمل والطون على اقتراض مفهوم التشابه النسبي من لويس، وهو ما يجعله مقربا من ريان (والطون، 144:1990). يرتبط مبدأ الواقعية لدى والطون بمبدإ آخر «مبدأ الاعتقاد المتبادل»، وهو مبدأ يرتبط بمفهوم لدى لويس يسمى «عالم المعتقدات الجمعية». وبالرغم من استلهام والطون لأطروحات ديفيد لويس، إلا أنه رفض مع ذلك تطبيق مفهوم العالم الممكن على مجال التخييل.

13- وعن موقف ريان من الوضع الاعتباري الأنطلوجي للعوالم الممكنة، ينظر:
« Atelier de théorie littéraire : Des mondes possibles aux univers parallèles », URL : http://www.fabula.org/atelier.php?, Fabula, mai 2006, URL : Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26egrave%3Bles, [consulté le 15 mai 2021.

تعوض لعبة فعل الإيهام، لدى والطون، وظيفة تحيين العوالم التخييلية التي طالما اضطلعت بها العوالم الممكنة. إن «الحقائق التخييلية»، لدى والطون، ليست «حقائق في عالم ممكن». تكون (p) تخييلية حينما تكون مطابقة لشخص يتظاهر أنه يعتقد في (p)، فليس من الضروري أن تكون هناك إحالة. وعليه نلاحظ أن والطون يدافع عن فكرة كون القارئ الواقعي يسقط، في العالم التخييلي، أنا تخييلية تشاهد الأحداث التخييلية. إن القارئ الذي يقبل بإمكانية أن يحب ساردُ «البحث عن الأزمنة المفقودة» لمارسيل بروست، ألبرتين، أو أن اسوان هو خليل أوديت[14]، يعرف جيدا أن هذا الأمر ليس صادقا سوى في العالم التخييلي للرواية.

من المفيد أن نلاحظ أن الفرضيات اللويسية التي ألهمت نظريتا والطون وريان هي تلك التي تفيض عن الإطار الأنطلوجي-الدلالي الذي طالما تمركز فيه لويس، وهو ما دعاهما إلى تجاوز هذا الإطار من أجل تطوير فينومنولوجيا التجربة التخييلية.

وبالفعل، فإنه في الوقت الذي نبحث فيه عن معرفة الشروط المصاحبة التي تجعل من العالم التخييلي عالما ممكناً، فإنه يبدو ضروريا أن نستحضر معتقدات المشاركين في لعبة التخييل، كما أشار إلى ذلك، بشكل واضح، ديفيد لويس في «الحقيقة في التخييل». ومن الأكيد أن هذا العبور لم يكن مقنعا بالنسبة لمنظرين آخرين شأن طوماس بافيل (113:1988):

14- https://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/proust.htm (consulté le 27/09/2016 à 20h40)

«(...) ليحدث التخييل أثره، فإن القارئ ملزم، كما المؤلف، أن يتخيلا أن الرحلة إلى أرض التخييل لم تحصل أبدا. (...) إن المسافة التخييلية يبدو أنها تميل إلى الاختلاف. ومن أجل التحكم في هذه المسافة وجب تقليصها إلى الحد الأدنى (...) ولكن أيمكن وصف تحول الواقعي إلى تخييل بمجرد قياس الفروق بين نقطة البداية وعالم الوصول؟ وهل هذه الفروق هي ذات طبيعة كمية خالصة كما يفترض ذلك مفهوم التشابه النسبي لدى لويس؟».

إن هذه التساؤلات تتحول إلى اعتراض خطير لأنها تعيد النظر في استعمال نظرية لويس عن العوالم الممكنة. فالعالم التخييلي لا يمكن تحيينه أو «تحقيقه» في عالم ممكن إلا بعد قلب عشوائي للروابط القائمة ما بين مفهومي الواقعي والممكن كما نفهمهما عادة. وما الذي يجنيه قارئ التخييل من التظاهر بالاعتقاد بأن العالم التخييلي هو عالم صادق؟

وكأثر لهذا النقاش رفض منظرون كثر إمكانية تحديد هوية العوالم التخييلية في التخييل انطلاقا من نظرية العوالم الممكنة في المجال المنطقي والفلسفي وذلك لكون العوالم التخييلية مطبوعة بالنقص وعدم الملاءمة مقارنة بالعوالم الممكنة.

وفي هذا الباب بلور الباحثان بيتر لامارك وشتاين أوستن في مؤلفهما «الحقيقة والتخييل والأدب» نقداً تفصيلياً للمعادلة التي أنشأها لويس ما بين العوالم الممكنة والعوالم التخييلية[15]. وقد

15- لامارك وأولسن (1994) الفصل الرابع، كما يمكن الرجوع إلى تحليلات مفصلة تتناول الفروق بين العوالم الممكنة والعوالم التخييلية لدى كل من أمبرتو إيكو (1994) ودولوزيل (1988).

لاحظنا أننا نتكلم عن العوالم التخييلية، بطريقة مألوفة، أو «عوالم» الرواية أو المؤلفين، غير أنها ليست العوالم الممكنة في منطق الجهات. فالمعنى المألوف لـ «العالم التخييلي» هو «بنية» تخييلية تحدد مجالا محدودا من الخصائص النوعية الملائمة. حينما نتحدث عن «عالم» كاتب بعينه فإننا نحيل إلى عينة من السمات الخاصة المتواترة في روايات مختلفة للمؤلف نفسه. وتكمن مشكلة العوالم الممكنة في كونها تستوعب مضامين كثيرة. فهي عوالم «تامة»، أي ليست مغلقة بالمعنى الاستدلالي، ولكنها محددة من حيث التفصيلات. وعلى العكس من ذلك، فإن العوالم أو البنيات التخييلية، هي ذات طبيعة ناقصة (لامارك وأولسن (91:1994) تسعى إلى تفسير هذا الانفتاح معتبرة أن كل تخييل لا يوازر عالما ممكنا فقط، بل يوازر مجموعة عوالم. ولهذا طالبا من نظريات التخييل الابتعاد عن العوالم التخييلية باعتبارها عوالم ممكنة وتصورها كـ «أبنية تخييلية» شديدة الصلة بالصيغ اللغوية.

6- عن التخييل كتجربة دون إحالة:

لقد اتضح لنا أن تطبيق نظرية العوالم الممكنة (وفق صياغة ديفيد لويس) على نظرية للتخييل يمكن أن تستغني عن الدعم الذي يقدمه مفهوم العالم الواقعي والشكل الوقائعي الذي يجبر منظري التخييل على معالجة الروابط القائمة بين التخييل والواقع من وجهة نظر التعارض الأنطلوجي. وهي الصعوبات نفسها التي جابهت دولوزيل. والسؤال هو: لماذا نخضع للنص وقراءة العالم الذي

ينتجه؟ ما الجدوى من تحجير التخييل في عوالم أخرى مختلفة وجوديا عن عالمنا؟ وقد سعى دولوزيل (14:1998) إلى معالجة هذه المعضلة مؤكدا أن «العوالم الممكنة لا تنتظر أن يتم اكتشافها داخل مستودع بعيد أو متعال، لأنها تبنى بفضل الأنشطة الإبداعية للعقل والأيادي البشرية»[16]. ولكن ما الذي يجعل ما هو ممكن في التخييل ينتمي، بالضرورة، إلى عالم مخصوص «تام وكامل» ؟ ما السبب الذي يجعل من الممكنات عناصر لا تنتمي إلى الواقع ؟ يصرح بافيل (309:2010) قائلا أن «مجال اللاوقائعي يمثل الإقامة الطبيعية للآثار التخييلية». ونحن نتساءل إن كان هذا سببا كافيا لتحليل التخييل وفق قيود العوالم الممكنة. يقينا، لقد كان مفهوم العوالم الممكنة، لدى لويس، عونا لتحليل العبارات اللاوقائعية وهو ما أسهم في تطوير نظريات منطق الجهات.

16- انظر أيضا كريبكي (44:1980) : «العوالم الممكنة منصوص عليها ولا يتم اكتشافها بواسطة تليسكوبات صلاقة».

خاتمة:

إن امتلاك التخييل وجودا سيميائيا مستقلا يمثل مبدأ عاما للتخييل؛ مبدأ يجب التفكير فيه جديا. ويمكن أن نرسم لهذا النقاش صورة كما يلي :

سيكون من الأمور المقبولة القول أن النصوص التخييلية هي «عوالم تشيد نصوصا»، وهو ما يعني أن حالات الموجودات التخييلية لا تأخذ قيمتها إلا إذا بنيت داخل النصوص: شخصيات الروايات التي لم يصفها أحد، وليس لها وجود، هل هي شخصيات تخييلية؟

الفصل السابع: التخييل الأدبي التفاعلي

- مقدمة
1- معضلة التخييل التفاعلي
2- ملاءمة الموضوع
3- تنسيق مسار بعينه
- خاتمة

مقدمـة:

هناك أكثر من نبوءة للفيلسوف الفرنسي بول ريكور قد تحققت. ولعل أشد نبوءاته إثارة ما ورد في مؤلفه المفصلي «الزمن والحكاية» (ج2، ص48)[1]، حيث نبهنا ريكور إلى ضرورة أن نثق في انتظارات القراء، وأن نتيقن أن العديد من الصيغ السردية التي لا نعلمها، لحد الآن، هي في طور الولادة والنشأة. وهي أمور تدل على أن الوظيفة السردية يمكن أن تأخذ أشكالاً متنوعة، لكنها لن تفنى أبدا. وصيغة التخييل الأدبي التفاعلي واحدة من هذه الصيغ التي بلورتها العبقرية السردية الإنسانية المعاصرة.

تحيل عبارة التخييل الأدبي التفاعلي إلى أعمال متنوعة جدا. وفي هذا التنوع يسائل التخييل الأدبي التفاعلي، دفعة واحدة، التخييل والعتاد التفاعلي، الوسائط المتعددة والأدب.

ونظرا لكون التخييل التفاعلي يبدو عملاً محكماً ومفعماً بالتوترات، فقد أصبحت له قدرة هائلة على المساءلة، بل القدرة على التنبؤ. هذا التوتر ناشئ، قبل أي شيء، عن التفاعل ما بين السردية والتفاعلية. وهو ما يمكنه من تفعيل روابط أخرى أو توترات بشكل متجدد، على المستويات والأصعدة الآتية:

- فعلى مستوى التخييل، نلاحظ أن التفاعل يحصل ما بين التقارب والتباعد، ويمكن تشخيصه من خلال لعبة التبئير والإنعكاس والمطاوعة؛

1- Ricoeur, P : (1983) Temps et Récit, Paris, Eds Seuil,T2, p.48.

- وعلى صعيد العتاد التفاعلي، نجد أن التوتر ما بين الالتقاط والمراقبة، يأخذ شكل لعب حول ضياع اللقطة؛
- وعلى مستوى موارد الملتميديا، فإن التوتر بين التخييل النصي ومحكي الوسائط المتعددة يمكن أن يترتب عنه اشتغال على النص باعتباره مادة دينامية أو مادة متعددة سيميائيا؛
- أما على صعيد الإندراج في الأدب أو عدمه، فإن التوتر ما بين أفق الانتظار والانزياح الجمالي يبرز، بشكل كبير، من خلال جمالية مادية النص أو جمالية الوسائل أو العتاد.

والواقع أن التخييل الأدبي التفاعلي هو أكبر من مجرد جنس مستقل ؛ إنه حقل للتجريب لا ينتهي.

لعله من أكثر الملاحظات التي يتفق عليها متتبعو تطورات نظريات الأدب الحديثة، أقصد ما حصل خلال القرن 20، هو إعادة النظر في أطر وأعراف أدبية كانت تبدو إلى تاريخه من الأمور الطبيعية. فمفهوم المؤلف أو جنس الرواية، مثلا، ورغم كونهما من المفاهيم الحديثة نسبيا، بديا، وبشكل مفاجئ، منتهيين تاريخيا. فخلال الستينات، كانت إعادة النظر هذه بخصوص طبيعية عينة من الأعراف الأدبية، واقعة قوية إبستمولوجيا وتقنيا، سواء أتعلق الأمر بالتحليل البنيوي أو ما بعد البنيوي (ميشيل فوكو، 1969)، أو مع رولان بارث الذي أعلن «موت المؤلف» (بارت، 1968) أو مع البحوث التي اشتغلت على الأدب

بمساعدة الحاسوب[2]. في هذه المرحلة التي طبعتها فكرة الشك، لم يعد هناك أي حقل، بما في ذلك حقل الأدب، بمنأى عن حالة الشك التي ميزت التفكير الأدبي خلال الستينات والسبعينات، من القرن الماضي. وهكذا لم ينج التخييل هو الآخر؛ فقد بشرت ما بعد الحداثة بنهاية «السرديات الكبرى» (Les Grands Récits) (ليوطار، 1984)، وهو ما يطابق، تاريخيا، نهاية الإيديولوجيات والمعتقدات.

غير أن التخييل، مع ذلك، حافظ على ديمومته. فكونه نمطا للتنظيم (التماسك والانسجام) بين الملفوظات، مكنه، دوما، من أن يحمي وجوده من الزوال في مواجهة ثورات ثقافية وتكنولوجية. فقد تأقلم مع الوسائط والحاملات جميعها : الشفوي، النصوص المطبوعة، السينما، التلفاز...

اليوم يحتاج التخييل إلى الحاملات الرقمية والوسائط المتعددة كي يصير «محكيا تفاعليا». وعليه، فإن أي تغيير ماديٍّ يشمل الحاملات، ستنجم عنه تغييرات مهمة في مجال فن عرض الحكايات. هذه التغيرات حصلت بكيفية تدريجية ؛ فقد سعى المؤلفون، في بادئ الأمر، إلى إعادة إنتاج نماذج العصر السابق قبل أن يبحثوا عن صيغ استثمار الإمكانات السردية للوسيط الجديد (وهكذا نجد السينما، في أول الأمر، أعادت إنتاج الخشبة المسرحية (كليمون، 2000)). فليس إذاً مفاجئا أن تبحث التخييلات التفاعلية، اليوم، عن صيغة للكتابة خالصة لها.

2- يمكن أن نذكر، في هذا الباب، كتاب : La machine à écrire، لجان بوبو، 1964 .

1- معضلة التخييل التفاعلي :

رغم أن التخييل التفاعلي ما يزال في طور البناء، فإنه يتكون من لفظتين لا تبدوان منسجمتين. والأنكى من ذلك، فإن التخييل التفاعلي هو حصيلة تناقض كبير؛ فالسردية تستلزم أخذ القارئ بعين الاعتبار، ومساعدته على تتبع القصة من بدايتها إلى نهايتها. في حين تقوم التفاعلية على تحرير طاقة القارئ بجعله متفاعلا [3]، قادرا على التدخل، في مجرى التخييل، على أكثر من مستوى (القصة، بنية التخييل، السرد).

إن التخييل السردي يغطي عددا مهما من المجالات والممارسات؛ إذ يتم توظيفه في مجالات ألعاب الفيديو، والبرانم اللعبية-التربوية، وفي السينما التفاعلية، وفي ورشات الكتابة المباشرة (On line)، وفي أشكال التَّخييل الأدبيّ الترابطيّ...وفي جميع الحالات، وفي كل هذه المجالات، مهما كانت صيغة التخييلات التفاعلية، نلاحظ أن المؤلفين يواجهون الصعوبة نفسها: كيف يمكن إحداث تصالح بين السردية والتفاعلية؟ أو بالأحرى، كيف يمكن أن يحدثا في الآن نفسه؟

فالمؤلف مدعوّ، على الدوام، إلى النجاح في الإمساكِ بالسردية والتفاعلية، دفعة واحدة. غير أن الأمر لا يخلو من مشاكل نظرية وتطبيقية، فمن أجل الإمساك بما سلف، يجرب المؤلفون حلولا

3- يتم توظيف مفهوم «القارئ» حتى في الحالات التي لا تكون فيها علامات لسانية يمكن قراءتها نحن، في هذا، نحيل على مفهوم «مكتوب الشاشة» لإيف جانيري وإيمانويل سوشيي. وهو مفهوم يذكرنا أنه يجب «النظر إلى الصيغ والتحويلات الوسائطية التي أحدثها الحاسوب [...] باعتبارها صيغا كتابية وتحويلات لفضاء الكتابة» (جانيري، 2000، ص109).

مختلفة. ففي مجال لعب الفيديو، مثلا، فإن الحلول كامنة في هذا النوع من التناوب ما بين اللعب والتخييل : محكي- لعب- محكي- لعب... فحينما يكون اللاّعب، في وضع لعب (المقاطع الصالحة للعب)، لنْ يكون هناك محكي، رغم غياب ما يحول دون تطور الحكاية، إلاّ أن هذه الأخيرة غير موجودةٍ لأنها ليست محكيةٌ من لدن السارد. فكلما تعاظم دور المتَفاعِل تَضاءَل حجمُ التخييل. وكلما فرضت التفاعلية نفسها، على نحو متزايد، فإن الأدبية تتضاءل، بشكل ملموس[4]. وكان ميشيل بيرنار قد أشار إلى هذه الصعوبة أثناء تحليله لنص لافاي[5]:

«لبُّ المشكلة، أنه من المستحيل أن «نحكي قصة» معتمدين مثل هذا الحامل. فكل«مقاطع قصة» ليست سوى تأملِ طويلِ عن استحالة أن نعيش (وبالتالي استحالة أن نسرد) قصة» (بيرنار، 1994).

هكذا، وبعد أن شهد التخييل الترابطي صعودا ملموسا، بالولايات المتحدة، خلال التسعينات، نتساءل هل ما يزال مطلوبا أو هو، كما قال البعض، يسير باتجاه طريق مسدودة. ألم يصرح أحد المتحمسين، مع نهاية 2004، أن «توظيف النص الترابطي وفق منظور سردي لم يكن أبدا فكرة جيدة»[6].

4- Clément, J : «La cyberlittérature entre littérature et jeu vidéo», Revue Formules, N°10,2006.

5- يشكل هذا النص، حسب ميشيل برنار، أول محاولة لكتابة «رواية ترابطية» فرنكفونية.

6- جو طابي مدير نشر المجلة الإلكترونية «Electronic Book review» الذي استشهد به فيليب بوتز في مقالته : «La littérature déplacée» المنشورة سنة 2006 في العدد 10 من مجلة «Formules».

2- ملاءمة الموضوع :

إذا كانت مادة اشتغال التخييل التفاعلي تبدو، بطبيعتها، متناقضة، فإن تحليل التخييل التفاعلي قد يطرح مشكلة الوحدة . فما الذي يجمع بين محكي ترابطي قائم فقط على النص، ومحكي متحرك أو وسائطي بصيغة فلاش. إنه محكي يستثمر التوالد النصي، محكي يكون فيه القارئ مدعوا إلى أن يضطلع بدور الكاتب؟ نشير إلى أن التخييل التفاعلي كان منذ التسعينات موضوعا لبحوث عميقة (مولثروب، 1991، برنشتاين، 1995، كليمون، 1995) بالإضافة إلى التخييل التوالدي (بالب، 1997). غير أن الأمر لا ينطبق على الأشكال والصيغ الأخرى للمحكيات التفاعلية التي كانت موضوع تحليل من غير أن تتوفر لها إمكانات تنظيرية.

كما أن إندراج البحث في التخييل الأدبي التفاعلي يطرح مشاكل متنوعة منها ما هو سيميائي (هل يمكن لمحكي أدبي أن يكون ذا طبيعة وسائطية أيضا ؟) أو مشاكل تتصل بالحقل السوسيولوجي. غير إننا إذا انكببنا على الأدب المكتوب والمنشور ورقيا، نلاحظ أنه يُساءَل غالبا على محدودية الحامل (كليمون، 2000). وقد سعى محمد سناجلة، في مجمل محكياته التفاعلية [7] إلى تثوير التخييل سواء من خلال معالجة المحتوى (الصوغ التخريفي لصورة المؤلف وطبع

7- شات- صقيع- «ظلال العاشق» (التاريخ السري لكموش) :
http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies

ذلك على الشخصيات) أو من خلال الحوار المفتوح مع القارئ أو ما يتصل بالجانب الطيبوغرافي وتنظيم الصفحة. ولعله من الاختيارات المتاحة أمام السناجلة وغيره من المؤلفين الذين ساروا قدما في مجال التخييل التفاعلي :

- خرق العادات المرتبطة بقراءة الكتاب؛
- تقديم المؤَلَّف على شكل جويبات تشتمل على وريقات منفصلة حيث نجد أن كل وريقة تمثل مجزوءة روائية؛
- غياب التنظيم، وجعل الوريقات التي تميل إلى التنظيم تحمل حرف» س (X)»؛
- عدم التشجيع على القراءة الشاملة؛
- جعل القصة غير مفصولة عن تأمل متكرر يسعى إلى التحرر من الإكراهات المادية للكتاب الورقي.

وبناء على ما سلف سيكون بإمكاننا تحليل التخييلات الأدبية التفاعلية على أنها محكيات في وضعية تفاوض مع الإكراهات التي يطرحها الحامل الرقمي. كما يمكن القول بالفرضية الآتية: إن التخييل الأدبي التفاعلي يسهم في إرساء مساءلة عميقة للمحكي، خاصة في صلته بالحامل الرقمي. ومن هنا لا نشك في أن التخييل الأدبي التفاعلي هو موضوع خصب ومثمر للبحث والتحليل.

3- تنسيق مسار بعينه :

يمكن للتساؤل العلمي أن يجد صداه في محكي شخصي. فنظرا

لتكويني الأدبي المحض لطالما تساءلت مبكرا التساؤل الآتي: هل يُكيِّف الحاملُ السرديةَ؟ ولما اطلعت على مؤلفات سعيد يقطين ومحمد أسليم .... وغيرهما قادتني بعض اهتماماتي إلى السؤال لدى محيطي الأسري عن وضعيات التصور والتطوير في مجالات صناعة الملتميديا. على إثر ذلك انبثقت أسئلة أخرى لاشك أنها اليوم محور إنتاجية كل المشتغلين على قطاع النصوص الترابطية أو النصوص الأدبية التفاعلية (كما هو الحال لدى الباحثين المصريين السيد نجم ومحمد هندي والباحثتين المغربيتين فاطمة كدو ولبيبة خمار)؛ ومنها : كيف يصبح بمستطاعنا سرد قصة بإدماج سيميائي للوسائط المتعددة[8]، وذلك حتى يبرز المكونان وينشئان معنى معيناً بشكل كلي وجمعي؟ كيف يمكن أن نحكي للقارئ، بشكل مستمر، وعبر أفعال مادية على متن الحامل نفسه، ونسمح له، في الآن نفسه، أن يتدخل في مجرى القصة؟ هذان التساؤلان جاءا تباعا لكي يغذيا التساؤل الأول حيث سيصبح السؤال على الشاكلة الآتية: هل يكيف الحامل الدينامي والمتعدد الوسائط شكلا مخصوصا من أشكال السردية ؟

8- نفهم من مصطلح وسائط أو موارد وسائطية المعنى الدال على الصيغ السيميائية (ميبراي، 35:2000) . وهو يحيل إلى المعنى الأول من التعريف الاتي :

• يشير الوسيط إلى :

1- إجراء عام للصوغ الترميزي (الكلام المتمفصل، والعلامات الغرافية والصورة التناظرية)؛

2- شيفرة اجتماعية للتواصل (اللغة التي يوظفها المتكلم أو الكاتب)؛

3- حامل فيزيائي للكتابة والتخزين (حوامل ممغنطة، ميكروفيلم، وأقراص مرنة)؛

4- عتاد للنشر.

هذا السؤال العلمي المتعلق، في الآن نفسه، بالأدب والكتابة التفاعلية والوسائطية، وجد ضالته في التخييل الأدبي التفاعلي، وتحول إلى موضوع للبحث العلمي.

ونود في نهاية هذا المقال أن نتقدم بتعريف لطبيعة التخييل الأدبي التفاعلي (وهو تعريف عام ومؤقت). نعتبر التخييل الأدبي التفاعلي نشاطا تجريبيا تكون فيه قواعد الكتابة والقراءة في طور التشكل. والأمر يستلزم، في نظرنا :

1) حضورا لمتواليات من الأحداث تشكل قصة[9] في مقابل مقصدية تركز على اللعب (على المدلول) كما هو الحال في الكتابة الشعرية)؛

2) أن تكون صيغة عرض هذه القصة هي السرد (في مقابل اللعب الدرامي (بالمعنى الأرسطي[10]) حيث يعيش اللاعب القصة دون وساطة السارد) ؛

3) وأن يكون محكيا تفاعليا، أي يستلزم نوعا معينا من البرمجة المعلوماتية وتدخلات مادية من لدن القارئ.

9- اقترح جيرار جنيت (1972) التمييز بين ثلاثة معان لمصطلح محكي : القصة (الأحداث المروية، الدال)، والحكاية (فعل التعبير (تلفظ الأحداث، المدلول) والسرد (الفعل السردي المنتج، التلفظ).

10- نجد في الفصل الثالث من بويطيقا أرسطو حديثا عن هذا الأمر بيمكن أن نعرض شخصيتين، في حالة حركة، سواء باعتبارها ساردا (apangelia) أو يتم تحريها في حالة رد فعل (افلاطون في السرد)، ومن الواضح أن أرسطو يستعير من أفلاطون طيبولوجيته (في الجمهورية): يسمح للشاعر أن يحكي مثل السارد(الحكاية الخالصة والبسيطة (halpè diègèsis) أو أن يتحدث كما لو كان شخصا آخر (إنها المحاكاة الأفلاطونية)، غير أن أرسطو يصنف هذين الممكنين في دائرة المحاكاة؛ إذ هما معا طريقتان للعرض، ويضع السردي في مقابل الدرامي.

التخييل التفاعلي =

القصة + السرد + التفاعلية (المرتبطة بعتاد تقني معلوماتي)

وإذا اعتبرنا الأدب هو «الاستعمال الجمالي للغة المكتوبة»، فيجب أن يتضمن التخييل الأدبي التفاعلي مكونا نصيا تفاعليا، وهو ما يعني استبعادا للمحكيات التفاعلية عبر الصور فقط.

خاتمة:

- نمط الخطاب : التخييل؛
- الشكل السيميائي : النص + أشكال أخرى؛
- العدة التقنية :برنامج معلوماتي وحامل رقمي؛
- التخصص والحقل : الأدب؛

وعليه، فإن الإطار النظري المركب الذي يسعف على تحليل ونقد التخييل الأدبي التفاعلي هو إطار تلتقي عنده السرديات (الشكلية والتيماتيكية) والسيميائيات ونظرية الفعل وسوسيولوجيا الأدب.

الفصل الثامن: التخييل التاريخي من منظور ما بعد حداثي

- مقدمة

1- فلسفة التاريخ الما بعد حداثية

2- التاريخ بوصفه تيمة في التخييل المعاصر

3- المساءلة الأنطلوجية لما بعد الحداثة والانعكاس الذاتي

4- تعريفات التخييل التاريخي الما بعد حداثي

5- باختين والحوارية في الروايات التاريخية الجديدة (المابعد حداثية)

- خاتمة

مقدمة:

يهدف هذا الفصل إلى معالجة إشكالية مفهوم التخييل التاريخي، من خلال وضعه في إطاره التاريخي والإبستمولوجي الذي من شأنه أن يضع حدا للخلط الناشئ حديثا، في التفكير الأدبي العربي، الذي فهم خطأ مفهوم «التخيل التاريخي» كما اقترحه الباحث العراقي عبد الله إبراهيم. من المعلوم أن هذا الباحث تبنى هذا المفهوم تفاديا للمشاكل الكثيرة التي يطرحها مفهوم الرواية التاريخية، من غير أن يتضح لعموم الباحثين أن الأمر لا يتعلق فقط بتبديل مفهوم بمفهوم، ولكن الأمر متصل اتصالا قويا بالانتقال من براديغم إلى براديغم آخر. ولعل غياب الصلة بين نظرية ما بعد الحداثة ومفهوم التخييل التاريخي هو ما سمح باستمرار نفس عائلة المفاهيم الثنائية التي ما فتئ النقاد والباحثون اعتمادها في إطار تمييز الواقع من التخييل والواقع من التاريخ والتخييلي من اللاتخييلي، ألخ، بتأثير من البراديغم الوضعاني، في حين تعتبر نظرية ما بعد الحداثة كل حديث عن المرجع الخارجي وهْما، وأن أفضل مرجع للنص التخييلي هو النص ذاته، بتأثير من البراديغم البنائي (التشييدي). ومن هنا تستمد هذه المقالة قيمتها في أنها تعيد عقارب الساعة إلى التوقيت الكوني كي تُقوم معرفة (مغلوطة) انتشرت وعمت ونجمت عنها الكثير من المغالطات سواء على مستوى التنظير أو التحليل. إن مفهوم التخييل التاريخي يجر خلفه قيما ثورية ومصطلحات ومفاهيم جديدة، يدمج نظريات أخرى تحول دون استمرارية سلسلة القيم التفكيرية والتفكرية الكلاسيكية والحداثية.

من المعلوم، لدى أهل الاختصاص، أنه منذ فجر القرن 19، عدَّ التاريخ والتخييل مجالين منفصلين تماما، يمتلكان صيغا سردية متباينة، لكن الكتّاب عملوا على الاقتراب من التاريخ بالرغم من حالات المقاومة والامتناع؛ فالمؤرخون يحيون الماضي، منتدبين أنفسهم لاستكشاف «حقيقته»، بينما سعى صناع التخييل الروائي إلى التطبيع مع «الواقع» الذي قدمه لهم المؤرخون. هذا المسعى، للاقتراب من التاريخ، بقي مستمرا إلى العصر الحديث. ولقد كان النقاد الجدد ينفرون بشدة من التاريخ، لاعتقادهم أن هناك خطرا يتهدد استقلالية الأدب ونقاءه، وركزوا كثيرا على افتراض أن الأدب بنفسه آلة للتفكير في ذاته. هكذا سيتحول الجهل التاريخي والنسيان إلى مواقف مهيمنة، فووجه التاريخ بكراهية من لدن الروائيين، مع ميل شديد إلى العناية بمشكلات الذات الصغيرة أو العلاقات البينية المعزولة.

حصل قبول كبير لما هو تاريخي، مع سنوات الستينات والسبعينات، بل حدث تغير في مفهوم التاريخ نفسه، مما أسهم في استدماج مواد تاريخية في التخييل المعاصر. وهكذا تمت العودة إلى التاريخ وإعادة استكشافه، على يد الروائيين المابعد حداثيين الذين حرسوا على استدماج التاريخ في منظومات التخييل المعاصر، من خلال ابتكار أصوات جديدة ومختلفة. بهذا الصنيع فتحت تجربة تخييل التاريخ أبوابا جديدة للتخييل، ومنحت الروائيين فرصا لاغتيال الرواية الحداثية. راكم الروائيون الما بعد

حداثيين رصيدهم التخييلي من خلال توظيف فلسفتهم الخلافية بالنظر إلى التاريخ والتخييل نظرة حيوية وإبداعية، وهو ما أسهم في التثوير الكلي لمفهوم الكتابة التاريخية. ومن أجل تبيان كيف استطاع الروائيون الما بعد حداثيين تثوير التخييل التاريخي، لابد أن نناقش الأهمية المركزية التي يكتسيها التاريخ بالنسبة للسرد الما بعد حداثي و تقويم النظرة التاريخية من منظور ما بعد حداثي. هكذا صار الروائيون الما بعد حداثيين واعين تمام الوعي بخطورة غياب الإجماع التاريخي في عصر التلفزة، مع أواخر القرن 20 وبداية القرن الحادي والعشرون. إن عصرنا الحالي، المطبوع بانقسام الصور، يستدعي منّا منهجا بديلا لإدراك الحاضر وفهمه. ولإتمام ذلك نحن مطالبون بفهم الماضي كذلك. لابد من تجديد زيارة التاريخ، لكن ليس وفق الطرائق المألوفة والمعتادة (أي من خلال الكتب المدرسية غير المكتملة التي اطلعنا عليها أيام شبابنا، أو من خلال الوثائق «الرسمية» للإعلام الجماهيري). وبغرض فهم مكتمل لكل من الماضي والحاضر، ألف الروائيون الما بعد حداثيين، في أعمالهم التخييلية الروائية، ما كان، عادة، منفصلا، مصنفا إما تحت يافطة «الوقائعي» أو تحت يافطة «التخييل». في التخييل التاريخي الما بعد حداثي، نجد أن هذا التمييز الصارم بين الوقائعي والتخييلي قد أخضع للسؤال، فألغي تماما، بل لربما تم تقويضه وتدميره. صار التخييل التاريخي ممكن الوجود بالنظر إلى موقف الروائيين الما بعد حداثيين من نصية الماضي، بل إن وجوده صار مقترنا بما صار للتخييل التاريخي من أهمية في

التوليف بين الوقائعي والتخييل، التاريخ والأدب، سعيا إلى استثمار كامل للتجربة التاريخية الضرورية الآن، واستخلاص «الحقائق» التي حذفت كلية أو جزئيا من الوثائق الرسمية. ومع ذلك، فإنه بالنظر إلى أهمية التاريخ، بالنسبة للعديد من الروائيين الغربيين أو العرب أو المغاربيين، فإن فحصا جيدا وواضحا للتخييل التاريخي المعاصر[1].

1- فلسفة التاريخ الما بعد-حداثية

هي طريقة لفهم التاريخ والإسطوغرافيا[2]، نشأت تحت تأثير الأفكار الما بعد-حداثية. ويمكن تعريفها بأنها الخلفية النظرية لتحليل الرواية التاريخية الجديدة المكتوبة خلال العهد الما بعد-حداثي.

تؤكد جيرترود هيملفارب (1999) في مقالتها «التاريخ الما بعد-حداثي»[3] على هذه الفلسفة بما هي تيار معاصر يرى أن التاريخ المكتوب يخضع للعصر الما بعد-حداثي. وتكمن أهمية ملاحظتها في أن ما بعد الحداثة أضحت مؤثرة في تخصصات عدة، بما فيها التاريخ.

1- هو ما كان وراء كتابة هذا الفصل (وغيره من المقالات والترجمات)، بل سعينا إلى إقناع الباحثين بضرورة تخصيص مجزوءات للتخييل التاريخي في مسالك الماستر وبحوثها، وأطروحات الدكتوراه.

2- الأسطوريوغرافيا (Historiographie) هي تاريخ التاريخ، أي دراسة مناهج المؤرخين قصد تطوير التاريخ بوصفه تخصصا أكاديميا. وتقوم الأسطوريوغرافيا على النظر في الكتابات التاريخية من وجهة نظر نقد المصادر والتفصيلات الدقيقة والتركيبات التي يتوصل إليها. وبهذا تعتبر الأوسطوريوغرافيا نظرية للتاريخ وتاريخا للكتابات التاريخية (عن الموسوعة البريطانية، قرص مدمج، 2018).

3- "Postmodernist History"

حينما نطبق ما بعد-الحداثة على حقل التاريخ (وهو حقل يعكس ثبات اللغة والنص ويربط اللغة بالواقع)، فإنها تتحول إلى «إنكار لثبات الماضي والواقع بمنأى عما يختار المؤرخ صنعه، بما في ذلك حقيقة الزمان الماضي الموضوعية» (هيمّلفارب، 1999: 72).

يشتغل المنظور الما بعد-حداثي للتاريخ ضدًا على الكتابة التاريخية التقليدية الحالية. لقد كان المظهر العلميّ للتاريخ خلال القرن 19، يدّعي بأن الماضي حدث مثلما يحصل حاليا. ولهذا كان ينظر إلى التاريخ من الزاوية التقليدية خلال القرن 19، بوصفه» بحثا تجريبيا عن الحقائق الخارجية، يطابق ما يفترض أنه الواقع المطلق لما مضى من الأحداث» (أونيغا (1995: 12)[4]. وعليه، كان يعتبر بحثا علميا بالنسبة للمعرفة البشرية.

هذا المنظور يعاكس ما سيراه المؤرخون لاحقا (ويعتبر هايدن وايت رائد فلاسفة التاريخ الما بعد-حداثيين)، الذين اعتبروا أن الوقائع التاريخية لا يمكنُ أن يمثّل لها موضوعيا لكونها لا توجدُ بمعزل عن ذات المؤرخ. لا يمكنُ الوصول للأحداث التاريخية إلاّ من خلال الوثائق والنصوص المختلفة والأسطوغرافيا التي تحول الأحداث التاريخية إلى «وقائع» تاريخية. مثل هذه الحجة تؤكد على أهمية دور المؤرخ بوصفه عاملا حاسما في الدلالة المعطاة لعينة من الأحداث التاريخية.

4- "The British Historiographic Metafiction in the 1980s".

إن فلسفة التاريخ الما بعد-حداثية تستمد حججها من النظريات الما بعد-بنيوية التي تؤمن بنصية الواقع. ومن هنا، نجدُ أن الفكر الما بعد-بنيوي يقول صراحة بأن التاريخ « خطاب يقوم على تمثيلات ذات طبيعة لغوية» (أبرام،183)[5]، إذْ لا يمكنُ الوصول إلى الماضي في شكله الخالص، لكن يمكن الوصول إليه من خلال اليوميات والوثائق الأرشيفية. ويرى لويس مونطروس[6] (20) بأن التاريخ يمثل حقيقة خارجية، فهو نص في طور البناء. ونتيجة ذلك، يؤكد على أن «التمثيلات الثقافية والإيديولوجية في النص، تسعف على إعادة الإنتاج، تؤكد وتنشر بنيات السلطة المهيمنة وملحقاتها التي تميز مجتمعا بعينه»(أبرام، 184:1999). وعليه، فإن التاريخ شأنه شأن الأدب هو «نتاج اللغة [...] وخطاب سردي» يستدعي تمثيلات للشروط التاريخية وبنية السلطة الشبيهة» (شلايفر وديفيس (373))[7]. لذلك، لم يعد مسموحا للمؤرخين أن يزعموا بأن دراساتهم للماضي دراسات موضوعية، فهي عاجزة عن تمثيل الواقع الخارجي، ذلك لأن الماضي هو ما نبنيه اعتمادا على النصوص المكتوبة عادة.

يرفض المنظور الما بعد-حداثي للتاريخ فكرة التاريخ بوصفه ما يمكنُ الوصول إليه مباشرة، ماضيا موّحدا. لهذا نجد كوكس ورainولد (04)[8] يستبدلانها بمفهوم «الحكايات».

5- A Glossary of Literary Terms
6- “Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture”.
7- Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies.
8- New Historical Literary Study.

وقد بلور هايدن وايت[9]، وفق هذا المفهوم الجديد للتاريخ، ما سماه بـ «الميطا-تاريخ» مستندا إلى نظريات بارث وفوكو وديريدا وجنيت. حدد الهدف من الميطا-تاريخ في بلورة أجوبة عن قضايا تتصل بالوضع الإبستمولوجي للتفسيرات التاريخية والأشكال الممكنة للتمثيل التاريخيّ. إنَّ الشكل السردي بالنسبة لوايت، هو الشكل الوحيد والممكن للتمثيل إبان كتابة القصة (09:1973).

سلط وايت، في «النص التاريخي بوصفه أداة أدبية»[10]، الضوء على الفكرة القائلة بأن الكتابة التاريخية تستلزم مسطرة «التحبيك» التي تحول الأحداث إلى حكايات. والحاجة ماسةٌ وضرورية لوجود إجراءات تسمح للأحداث بأن تتحول إلى حكايات لأنها سر نجاحها (223:2001). ومن الأمور المتيقن منها أن الوقائع ليس لها معنى في ذاتها، وهي، بالنسبة للمؤرخ، فكرةٌ مجزأة وغير تامة. لهذا يكون المؤرخ ملزَمًا بأن يجعل الحكاية واضحة ومميزة عن الوقائع المفكر فيها، «إن تفكيك شيفرة الوقائع المتضمنة في الحدث باعتبارها مكونات لأصناف مخصوصة من بنيات التحبيك»(وايت، 223:2001).

ومثل هذا الإلزام الذي يجعل من «الحكايات التي تخرج من الحدث» هو سبب وجود عينة من عناصر الحكاية في الكتابات التاريخية. ومن خلال ذلك، يفسر لنا وايت كيف يمكن لهذه العناصر

9- Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe.
10- "The Historical Text as Literary Artifact".

أن تسمو بالكتابة التاريخية إلى مستوى التأليف الأدبي عبرَ الإشارة إلى أن:

«تحوّل الأحداث إلى حكاية بواسطة فعل الحذف أو تبعية عينة منها وتسليط الضوء على أحداث أخرى، عبر الوصف أو التكرار المثير وتنويع النبرة ووجهة النظر والاستراتيجيات الوصفية البديلة وما شابهها. بإيجاز نعني كل التقنيات الواجب، عادة، توقع وجودها في تحبيك حكاية أو مسرحية» (223:2001).

فكرة التحبيك تستلزم وجود دور للمؤرخ، الذي يشارك في تشكيل الحكايات المستخلصة من الأحداث قصد ترتيبها داخل قصة تامة وذات دلالة (وايت، 224:2001). مثل هذا الأمر يفترض أن تكون الوقائع التاريخية، كما يطالب بذلك وايت، قادرة على أن تكون محبوكة في عدد من الطرائق المختلفة، وهو ما يفتح الباب واسعا أمام تأويلات مختلفة لهذه الأحداث لمنحها معاني مختلفة «واضعة إياها في خدمة مختلف الإيديولوجيات ورؤى العالم»(224:2001).

وقد أثار وايت الانتباه إلى قدرة المؤرخ على رسم أحداث الماضي في سجله بأية طريقة محددة. وبالتالي فمن واجبه أن يبتكر سياقات قصد جعلها ذات دلالة ومغزى. وأشار وايت إلى أن الوسط الذي احتلت فيه هذه الوثائق منزلة رفيعة، لا يمكنُ الوصول إليه. وعليه لن يكون «معطى» يمكن الوصول إليه بسهولة، بل لابدَّ من ابتكاره كذلك (228:2001). ومن نتائج إجراءات التحبيك تحوُّلُ

الأعمال التاريخية قصصا لفظية، وأن محتوياتها، التي بها ابتكرت كما وجدت، وشكلها مشابهةٌ لنظيرتها في الأدب أكثر من قربها من نظيرتها في العلوم (222:2001).

إن القبول بدور للمؤرخ في سرد أحداث الماضي والإقامة في نفس مخرجات هايدن وايت، هو ما دفع أ. هـ.كار[11] إلى صياغة وصف مقتضب يبين فيه كيف أنّ إجراءات تحويل الأحداث الماضية إلى وقائع تاريخية هي، حاليا، أفعال تأويلية للمؤرخ نفسه، إذ يدّعي:

«هو يستخدمها للقول بأن الوقائع تتحدث عن نفسها، هذا الأمر غير صحيح، بطبيعة الحال. الحقائق لا تتحدث إلا حينما يستدعيها المؤرخ»[12]؛ هو الذي يقرر الحقائق التي يود عرضها، ووفق أي ترتيب أو سياق [...]، وهو السبب الوحيد وراء اهتمامنا بمعرفة أن المعركة التي دارت أطوارها في هاستينغز عام 1066، لأن المؤرخين يعتبرونها حدثا تاريخيا كبيرا. المؤرخ هو الذي قرر لأسبابه الخاصة أن عبور قيصر لهذا الدفق الصغير، روبيكون، هو حقيقة تاريخية، في حين أن معابر روبيكون هي لملايين الشخاص الآخرين[...] وليس لأحدهم على الإطلاق» (صص.12-11).

بالرغم من دعوة هايدن وايت إلى ضرورة الإحجام عن النظر إلى التمثيلات التاريخية بوصفها قطعا أثرية لفظية، فإن الحجج المشار

11- What is History?

12- لمزيد من التوسع في الحدث ودلالته وطرق صناعته، يمكن الرجوع إلى كتاب خالد طحطح (2014): عودة الحدث التاريخي، خاصة الصفحات: 5، 71، 89، 149. ويستمد المؤلف أعلاه من الأهمية التي تكتسيها الإسطوغرافيا الجديدة (الما بعد–حداثية) منذ ثمانينات القرن الماضي.

إليها لكل من وايت وأ-هـ.كار تسد الفجوة ما بين التاريخ والأدب، بعامة، والفجوة التي اتسعت بسبب مساعي هؤلاء المؤرخين إلى مساواة الحسابات التاريخية بالعلوم.

يبرز إلى الوجود نوع جديد من التاريخ «التخييلي»، حيث يصعب التميز بين التاريخ والتخييل. من الآمن القول إن التاريخ أضحى مجرد«تخييل» وليس «تخييليا» فقط، لأن الهدف النهائيّ من تاريخ ما بعد الحداثة وضعُ المساطر التي يمكن من خلالها بناء الواقع الماضي بواسطة كتابة التاريخ. من هنا جاءت البادئة «ميطا» في عنوان هايدن وايت الشهير «ميطا-تاريخ» يرسم العنوان، تبعا لسوزانا أونيغا توازيا بين الوعي والميطا-تخييل في التخييل و«الاتجاه التاريخي في التاريخ» (12:1995). يشرع الوعي الذاتي الثاوي خلف «الميطا-تخييل» الطريق لبروز وعي ميطا-تاريخي في كتابة التاريخ، كما يزعم وايت:

«من خلال رسم صورة للتاريخ تقربه من أصوله في الحساسية الأدبية، يجب أن نكون قادرين على تحديد ماهية الإيديولوجيا لأنها العنصر الوهمي في كل خطاباتنا. نحن قادرون، على الدوام، على إدراك العنصر الوهمي لدى هؤلاء المؤرخين الذين نختلف معهم في تفسير مجموعة محددة من الأحداث؛ فنادرا ما نرى هذا العنصر في نثرنا. لهذا، إذا أدركنا العنصر الأدبي أو الوهمي في كل حساب تاريخي، فيجب أن نكون قادرين على الانتقال بتدريس علم التاريخ إلى مستوى أعلى من الوعي الذاتي الحالي الذي يشغله» (235:2001).

لقد أشرنا إلى أن التاريخ التقليدي في القرنين التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، كان محاولة لعكس الأحداث بكيفية موضوعية[13]. ومن أجل بلوغ هذا الهدف، يتم الاعتماد على البحوث الأرشيفية والمصادر الأولية وشهود العيان. ويعزز التاريخ التقليدي موضوعيته العلمية بواسطة اقتباسات دقيقة ووثائق في الحواشي والبيبليوغرافيا. ومع ذلك، يلفت تاريخ ما بعد-الحداثة الانتباهَ إلى محاولات التاريخ التقليديّ «قصد إخفاء بنيته الإيديولوجية خلف واجهة علمية من الحواشي و«الحقائق»»(هيملفارب، 1999:75). ومع هذا «المستوى الرفيع من الوعي الذاتي» الذي ذكره هايدن وايت، فإن الطرق والأجهزة التي يتمُّ استغلالها في صنع التاريخ التي تبدو موضوعية، يجب التشكيك فيها وتحديها:

«فمن أجل «إزالة التجويد» أو «إزالة الغموض» عن هذا التاريخ، يتعين على ما بعد الحداثة أن تفضح ليس إيديولوجيتها (المصالح المهيمنة والمتميزة والنزعة الأبيسية) التي يخدمها هذا التاريخ فقط، بل يجب أن تُفضح منهجيتها والجهاز العلمي الذي يمنحها مصداقية خادعة أيضا». (نفسه).

13- المرجو مراجعة مضمون المقالات المرتبطة بالروابط الآتي:
https://www.mominoun.com/articles/%D9%87%D9%84-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%AE-%D8%AD%D9%82%D9%8A%D9%82%D8%A9-%D9%85%D9%88%D8%B6%D9%88%D8%B9%D9%8A%D8%A9-783
https://www.erudit.org/fr/revues/haf/1951-v5-n3-haf3153/801713ar.pdf
https://www.researchgate.net/publication/321699396_Qu’est-ce_que_l’objectivite_scientifique_Une_lecture_d’Objectivity_de_Lorraine_Daston_et_Peter_Galison/link/5a2ba802aca2728e05dea42e/download

إن تركيز نظرية التاريخ الما بعد-حداثية على الدور المنوط بالمؤرخ، في تفسير الأحداث الماضية، يستتبع حقيقة أن الأحداث التاريخية توصف من خلال نظرة تذويتية، وتفسر بواسطة وجهات نظر المؤرخين الخاصة، وأن المعلومات التاريخية ليست محضة وبريئة بأي حال من الأحوال، لأن «الحكايات التاريخية لا تكشف عن معاني موجودة دوما، بل إنها تبني المعنى كما تفعل ذلك الروايات التاريخية» (باش،16). وبالتالي، إذا كانت الحكايات التاريخية لا تمثل الواقع الخارجي، فعندئذ «يجب أن تمثل شيئا آخر، وبذلك ستصبح سياسية حتميا» (برتان ودووي، 6). ثمة اعتقاد بأن التاريخ الرسمي هو تاريخ القوة المهيمنة، وهو يقمع تاريخ الأقليات؛ كما تقول إليزابيث فيسلينغ «غياب الأقليات العرقية عن التاريخ [...] لا ينجمُ عن نوع من العملية الطبيعية التلقائية، ولكن هو ناتجٌ عن الإقصاء المتعمد» (166:1991).

خلاصة الفكرة أن مسعى التخييل ما بعد-الحداثي هو إعطاء الحق في الكلام للتاريخ المكبوت. لذلك، تعد ما بعد-الحداثة الوسيلة الوحيدة لتحرير التاريخ من تأثير النزعات الشمولية السائدة والإيديولوجيات الأبيسية والاحتفال بتعدد التواريخ. إليزابيث فوكس (في كتابها: جنوة في «التاريخ في عالم ما بعد-الحداثة» تؤهل تاريخ ما بعد-الحداثة كي يكون تاريخا لا يتجاهل المكبوت. وتشير فوكس-جينوفيس، في هذا الصدد، إلى التقارب الوثيق لتاريخ ما بعد-الحداثة مع سياسات الهوية، لهذا:

«يستمد تاريخ ما بعد-الحداثة جاذبيته من الهوس المعاصر بسياسة الهوية [...]. تلبية معايير الجنس والعرق والطبقة، إذ يجب أن يركز التاريخ على أولئك الذين يُعدون «مهمشين» أو «محرومين» أو «ضحية»»(صص.44-45).

2- التاريخ بوصفة تيمة في التخييل المعاصر

يشير مالكولو برابردي، في سعيه إلى تحديد أهم الاتجاهات في الرواية البريطانية، بين عامي 1979 و 1990 (تاريخ نشر الكتاب)، إلى ميل في التخييل البريطاني إلى التاريخ، وخاصة في رواية «الثمانينات»:

«من المؤكد أن استكشاف الماضي والحديث، في وقت بدا فيه تقدمه غامضا أو كارثيا، وتوفيت الكثير من الأحلام التقدمية في الجزء السابق من القرن، أصبح موضوعا رئيسا في تخييل الثمانينات» (432).

هذا الاتجاه بالنسبة لبرادبري، هو نتيجة للتطورات التي نكرنا، فيما يتعلق بمجال التاريخ، والتي تظهر أن «كتابة التاريخ أشبه بكتابة الحكايات أكثر نختار التفكير» (432:1993). لهذا يشدد برابري بشكل خاص، على تأثير هايدن وايت على هذا الاتجاه في الكتابة الجديدة نحو التاريخ والموضوعات التاريخية، حيث يعترف بأن» ما نفهمه في التاريخ، والوسائل التي نشيد بها تاريخا مهما، والطريقة التي نربط بها تلك التواريخ معا، قد تعيد تشكيل فهمنا لوضعنا» بفلسفة التاريخ الحديثة(نفسه).

تختلف الروايات التاريخية خلال الثمانينات، اختلافا كبيرا عن الروايات التاريخية التي كتبت خلال السنوات السابقة:

- يسعد تخييل ما بعد-الحداثة ببروز هذا الفهم الحديث لتاريخ نظرية ما بعد-الحداثة؛
- إدراج الروايات التاريخية لما بعد-الحداثة مستندات وأحداث وشخصيات تاريخية في العوالم التخييلية لأعمالها، ملفتة الانتباه إلى هذه العملية؛
- إبراز النقاد الأدبيين أهمية هذا الانشغال الشديد بالتاريخ في مؤلفات الروائيين المعاصرين، أمثال غراهام سويفت وبيتر أكرويد ود. إم. طوماس وسلمان رشدي وجوليان بارنز وجون فاولز وجانيت وينترسون وأنجيلا كارتر وغيرهم كثير.

3- المساءلة الأنطلوجية لما بعد-الحداثة والانعكاس الذاتي

يميز برايان ماك هيل في روايات ما بعد الحداثة التخييل الحداثي وما بعد الحداثة من حيث هما تياران «سائدان» مختلفان. بالنسبة له، «يهيمن التخييل الحداثي على نظرية المعرفة» (9). وفقًا لذلك، يهتم التخييل الحداثي بالأسئلة المعرفية مثل:

- «كيف يمكنني تفسير هذا العالم الذي أنا جزء منه؟ [...]
- ما الذي يمكن معرفته؟ من يعرفها؟ كيف يعرفون ذلك، وبأي درجة من اليقين؟ « (ص.9).

يرى بريان ماك هيل بأن تخييل ما بعد-الحداثة يهتم أكثر بالأسئلة إما عن طريق أنطلوجيا النص الأدبيّ نفسه أو عن طريق الأنطلوجيا العالمية التي يعرضها» (ص.10). ومن الأسئلة المطروحة في روايات ما بعد-الحداثة التي تجسد أطروحة ماك هيل عن المهيمن الأنطلوجي، نذكر:

- «ما العالم؟
- ما أنواع العالم الموجودة وكيف يتم تشكيلها وكيف تختلف؟
- ماذا يحدث حينما يتم وضع أنواع مختلفة من العالم في المواجهة، أو عند انتهاك الحدود بين العالمين؟
- ما وضع وجود (أو عوالم) العالم الذي نراه؟
- كيف يتم تنظيم عالم متوقع؟» (نفسه).

الفكرة الأساس هي التساؤل عن فكرة الواقعية. تقبل فلسفة ما بعد-الحداثة الحديث عن الواقع لكن باعتباره إنشاء وتشييدا. ونظرا لعدم وجود شيء يمكن تمثيله، يصبح نص ما بعد-الحداثة وسيلة تنعكس عليها فكرة الواقع، القائم عن طريق الإحالة الذاتية العلنية. عادة ما تكون روايات ما بعد-الحداثة ذات انعكاسية ذاتية شديدة، تدل على وعي المؤلف بخطاب النص. وبدلا من عكس الواقع الخارجي، يشير مؤلف ما بعد-الحداثة إلى الأجهزة الخطابية المستخدمة لإنشاء وهم المراجع الخارجية:

«الكتابة ما بعد-الحداثة هي أساسا تخييل الوسيط. فعرض تمثيل العالم الخارجي، يهيمن أدب ما بعد-الحداثة على نفسه، قصد استكشاف توافقاتها اللغوية والأدبية»(فسلينغ، 1991:3).

يشير السارد الواعي لتخييل ما بعد-الحداثة باستمرار، إلى عملية الكتابة الخاصة به وتخييله، من أجل تذكير القارئ بأن الرواية هي عبارة عن لغة. الرواية، بكل معنى الكلمة، كما يقول روبرت بوردن «تسائل نفسها» (ص.155). رد الفعل الذاتي هو حجة مضادة ضد كل التراكيب الثابتة للواقع والخطاب المرجعي. وتتمثل مهمتها في جعل الرواية تقوض مواقف الواقعية. إن وجود السارد الواعي، الذي يشير إلى الأجهزة الخطابية التي تشيد النص هو وسيلة لكسر وهم الواقع. الهدف، كما توضح ذلك أونيغا، هو بناء وهم، ثم تدميره لاحقا (57:1993).

ومنْ أجل تشييد العلاقة بين التحدي المتمثل في الانعكاس الذاتي والتحدي الموجود ما وراء الحجية الذي يخدم استجواب ما بعد الحداثة، تنبغي الإشارة إلى نظرية باتريشيا فوغ، في مجال التفسير التي تناقشها في مؤلفها. تعرف باتريشيا الميطا-تخييل على أنه:

«كتابة تخييلية تجذب الانتباه بوعي منهجي إلى مكانتها، بوصفها أثرا يحث على طرح الأسئلة المتمحورة حول علاقة التخييل بالواقع» (ص.2).

وكما أشرنا سلفا، فإن نظرية ما بعد-البنيوية تقبل بوجود عالم خارجي باعتباره نصا، «تخييلا مبنيا من قبل اللغة. والميطا-تخييل يجعلنا ندرك كيف تتم كتابة الواقع بالطريقة التي يتمُّ بها

كتابة التخييل الأدبي، عن طريق وضع الأجهزة العارية المستخدمة في تشييد العوالم التخييلية. لهذا نجد فوغ تدعو:

«إذا نظرنا الآن، إلى معرفتنا بهذا العالم للتوسط من خلال اللغة، يصبح التخييل الأدبي (عوالم مبنية بالكامل من اللغة) نموذجا مفيدا للتعلم عن طريق بناء «الواقع» ذاته (3). بمعنى مختلف، ينظر إلى التخييل الواعي على أنه وسيلة استكشاف» العلاقة الموجودة بين هذا النظام اللغوي التعسفي والعالم الذي يشير إليه على ما يبدو، [...] العلاقة بين عالم التخييل والعالم خارج التخييل» (ص.3).

يتقاسم الميطا-تخييل اهتمام ما بعد-البنيوية ومركزية اللغة في بناء الواقع اليومي، حيث تجادل فوغ بأن «اللغة تبني الحياة اليومية بدلا من أن تعكسها» (ص.53). يفضي هذا المعطى، داخل تقاليد الكتابة الروائية، إلى وجود عمل تخييلي» يعرض، باستمرار، خاصيته الطبيعية، ويعرض تبعا لذلك، صراحة وبشكل علني، حالته الفنية. وهو ما يجعله، بعد ذلك، يستكشف العلاقة الإشكالية بين الحياة والتخييل» (فوغ، 4). مثل هذا التقدم الذي تحرزه روايات الميطا-تخييل يتطلب تدميرا حتميا وتفكيكا منهجيا لكل التوقعات التقليدية للقارئ، وبالتالي تدمير وتفكيك وهو الواقع أثناء عملية قراءة الحكايات التخييلية. يبنى العالم التاريخي التخييلي من قبل القارئ طوال مدة القراءة، فيتم التعامل مع هذا العالم التخييلي على أنه «حقيقي» في سياق الرواية. ومع ذلك، فإن الرواية الميطا-تخييلية تعمل على تدمير هذا الوهم من خلال الإشارة المستمرة

إلى فعل الكتابة نفسه. تزعم فوغ: «لإنشاء تخييل وإلقاء بيان حول إنشاء هذا التخييل» لابدَّ من عرض هذا الوهم (ص.6).

طرحت فوغ، في سياق دراستها حجة مفادها أن الروايات الميطا-تخييلية لديها القدرة على إثبات أن «التاريخ نفسه هو تعدد» عوالم بديلة، «تخييلية مثل[...] عوالم الروايات» (ص.104). تزعم فوغ في دراستها، أنه عندما تُجبر الأحداث والشخصيات التاريخية على الدخول في سياق الكتابة التاريخية، فمن الحتمي أن «يعيدوا صياغة النصوص»؛ هذه العملية، بالنسبة لفوغ، تثبت أن «التاريخ إلى هذا الحد، هو تخييلي أيضا»، وهو مجموعة من «العوالم البديلة» كذلك (ص.106). ومن خلال الروايات الميطا-تخييلية نتمكن من الكشف عن البناء التخييلي للتاريخ، سواء عن طريق التعامل مع الشخصيات أو الأحداث أو المصادر التاريخية أو السرد الواعي للذات في نفس الان. لهذا تتم متابعة مساءلة الواقع التاريخي من خلال هذا البناء الواعي في روايات الميطا-تخييل. فالبيانات التاريخية هي ما يدفعنا إلى التعامل مع التاريخ كأثر لغوي قيمته كامنة في ذاته.

4- تعريفات التخييل التاريخي الما بعد-حداثي

تتطور الروايات التاريخية إلى أشكال جديدة بتأثير من الابتكارات الما بعد-حداثية في التاريخ والتخييل. وتعكس نصوص ما بعد-الحداثة، التي تشير إلى الوثائق والأحداث التاريخية وجود

فرضية نظرية لما بعد-الحداثة والتاريخ، أن المقاربات التقليدية للتاريخ لم تعد صالحة، وأن التاريخ المتعدد ممكنٌ. لهذا نجد اختلافا بين طريقة استدماج الشخصيات أو الأحداث التاريخية، في تخييل النصوص، بين روايات ما بعد-الحداثة والروايات التاريخية الكلاسيكية (خلال القرن 19). يرى برايان ماك هيل بأن «العوالم التاريخية-الشخصيات والأحداث والأشياء المحددة، وما إلى ذلك-في الروايات التاريخية الكلاسيكية لا يمكنُ تقديمها إلا بشرط ألاّ تتعارض الممتلكات والإجراءات المنسوبة إليها في النص، مع الواقع[14] «الرسميّ» التاريخي» (ص.87)، لذلك تقتصر على ما سماه ماك هيل على «المناطق المعتمة»، للتاريخ حيث توجد فراغات في السجلات الرسمية(نفسه). وهذا ما توليه الروايات التاريخية الكلاسيكية اهتماما بوصفه قاعدة، في حين لا يتسم التخييل المابعد-حداثي بالوعي الصريح. فعندما تكون هناك شخصيات أو أحداث تاريخية، في الحكايات التاريخية، يتمُّ تجاوز «الحدود الأنطلوجية بين الواقعية والتخييلية» (ماك هيل، 89). ويعد ماك هيل هذه «الحدود الأنطلوجية» «فضيحة جغرافية» (ص.85). الفرق بين التخييل الكلاسيكي وتخييل ما بعد-الحداثة هو أن الأول يتجنب المفارقات والتناقضات التاريخية الرسمية من خلال إنتاج تخييلي في «المناطق المعتمة» فقط، في حين نجد أن «التخييل الما بعد-حداثي يسعى، على النقيض، إلى إبراز هذا التماس [...] من

14- مارتا ماريا غيتييريز، 2018، «التخييل التاريخي: الحقول والأطر»، ترجمة عثماني الميلود، مجلة الرقيم، العدد 20، صص.60-77.

خلال إبراز التناقض الواضح مع السجل العام للتاريخ «الرسمي» عن طريق التباهي بالمفارقة التاريخية (ماك هيل، 90). ويسمي ماك هيل الروايات التاريخية المكتوبة، في عصر ما بعد-الحداثة، ب»الروايات التاريخية لمراجعة ما بعد-الحداثة» لأنّها:

«إنها تنقح محتوى السجل التاريخي وتعيد تفسيره، وغالبا ما تزيل الغموض عنه أو تفسد النسخة الأرثوذوكسية من الماضي» (ماك هيل، 90).

وصفت ليندا هتشيون، في كتابها «شعراء ما بعد-الحداثة»، الرواياتِ التاريخية الما بعد-حداثية بأنها «بيانات تاريخية»، لأنها تضفي طابعا تاريخيا على نظرية التاريخ المعاصر وتعرض لمشكلة تمييز التاريخ من التخييل. وتشرح سبب هذا التوصيف قائلة:

«في الوقت الذي يستغل فيه تاريخ التاريخ أسس المعرفة التاريخية في الماضي الحقيقي، فإنه في الآن نفسه، يضعها موضع السؤال. وهذا هو سبب تسميتي لها ب «الميطا-تخييل»» (1989: 92).

يشدد تعريف ليندا هتشيون بشكل خاص، على الروايات التاريخية الما بعد-حداثية نظرا «للوعي الذاتي المكثف حول الطريقة التي يتم بها كل هذا» (113:1989). ويخضع تعريفها للمفارقة التي أحدثها الاختلاط بين الانعكاسية للذاتية للواقع والواقعية في الروايات «التي تنعكس بشكل مكثف على نفسها، ولكنها تتناقض مع الأحداث والشخصيات التاريخية أيضا». ومن

هنا، تساعدنا نظرية ما بعد-الحداثة (في علاقتها بالتاريخ) كما ذكرنا سلفا، على فهم أنّ التاريخ يخترع حكايات عن أحداث سابقة ويورد أحداثا معينة بينما يحول دون ذكر البعض الآخر لأسباب إيديولوجية. وتبعا لذلك، فإننا أثناء تحليل الروايات التاريخية الما بعد-حداثية، نلاحظ أن العناصر التناصية والإنعكاسية الذاتية والسرد غير الخطي والمقصديات الساخرة تأتي في صدارة هذه العملية. تسعى الرواية التاريخية الميطا-تخييلية إلى توظيف المادة التاريخية ضمن الانعكاسية الذاتية للميطا-تخييل، والتي ترمي إلى تقويض الواقعية وتفكيكها.

لا يتعلق الميطا-تخييل بقضية القيم الحقيقية للتمثيل التاريخي الموضوعي فقط، ولكنه يتعلق أيضا بمسألة من يتحكم في التاريخ. لذلك يحصل التأكيد، في عمليات التأريخ، بشكل خاص، على فكرة كون» الحقائق» التاريخية هي حقائق إيديولوجية. تقول ليندا هتشيون:

«جميع الأحداث الماضية هي حقائق تاريخية محتملة، لكن تلك التي أضحت حقائق هي تلك التي تُختار كي تكون حكاية تاريخية[...] هذا التمييز بين الحدث الغاشم والحقيقة الممنوحة للمعنى هو ما يبدو تخييل ما بعد-الحداثة مهووسا به»(1991 ب: 75). وبالتالي، فإن من محاولات الميطا-تخييل التاريخي التركيزُ على الأحداث الماضية والشخصيات التاريخية التي اختار التاريخ عدم تضمينها. الأحداث المستبعدة في المقدمة، والحكايات التي

تُسرد والتاريخ البديل يتألف من تاريخ التاريخ. وحصيلة ذلك أنه يتمُّ تحقيق عدد كبير من التواريخ لأنه بكتابة البيانات التاريخية تكتُ نسخٌ بديلة عن الإصدارات المقبولة بالفعل:

«إنه يحدد موقع المدينة الفاضلة في التاريخ، من خلال تخيل مسار ملفق للأحداث، وهو ما لم يحدث. يمكن أن تتكشف التواريخ البديلة انطلاقا من وجهات نظر مختلفة في سياق روائي. قد يوضعُ التخييلي في الماضي، حيث يعرض تاريخا بديلا في هذا المجال. يمكن أيضا، تعيينه في الوقت الحاضر الذي تمَّ تحديد شكله بواسطة بديل للأحداث التاريخية»(ص. 100).

لذلك، تشير الروايات التاريخية المتزامنة إلى التخييل الذي يبتكر نسخا متعاكسة من الأحداث التاريخية الحقيقية والعلاقات الوثيقة بالتفكير الطوباوي. إنها تخلق اليوتوبيا في التاريخ، من خلال تخيل اختراع مسار الأحداث التي حدثت. يمكن، وفقا لفسلينغ، القيام بذلك بكيفيات مختلفة، لكن الطريقة الأكثر شيوعا هي نقل الشخصيات أو الأحداث التاريخية من عصر إلى آخر أو إدراج شخصية في عالم رائع وتصوير الخاسرين على أنهم فائزون، وهو ما يسهم في تحويل الأهمية التاريخية للأحداث (205:1997). من الجلي أن روايات ويسلنغ الفخرية لا تقتصر على «المناطق المعتمة» كما هي الحال في الرواية التاريخية، بل على العكس، فهي تتعارض مع الرواية الرسمية للسجلات التاريخية.

تقدم الروايات التاريخية في عصر ما بعد-الحداثة إمكانية تقديم إمكانية تاريخية متعددة، على عكس إمكانية واحدة مستدامة من خلال قمع البدائل. ينظر إلى هذا التاريخ الرسمي، على هذا النحو، على أنه خطاب أحادي يمثل وجهات نظر الأيديولوجيا السائدة فقط، والتي تخلق، بدورها، التاريخ باعتباره خطابا متجانسا. إن التاريخ، كما رأينا، وهو يسعى إلى تحويل الأحداث الماضية الحقيقية إلى وقائع، يميز بعض الأحداث الحقيقية، ولكنه يحاول، في الآن نفسه، إغفال البعض الآخر. وتتكون الكتابة التاريخية، تبعا لهايدن وايت، من «ترتيب الأحداث المختارة [...] في حكاية» (7:1973). يتمُّ تنفيذ هذا الترتيب وفقا للخطاب السائد نظرا لأن المعرفة التاريخية أصبحت بمثابة بناء إيديولوجيّ يحافظ على هيمنتها، على النقيض من الروايات التاريخية الما بعد-حداثية. وهذا ما يؤكد عليه فيسلينغ حينما يدعو إلى إعادة كتابة التاريخ انطلاقا من وجهات نظر مجموعات أشخاص مستبعدين من صنع التاريخ وكتابته. هؤلاء هم بحاجة إلى أن يتصدروا التاريخ الرسمي ويخصص لهم موقع قدم أكبر مما يمتلكون (فيسلينغ، 162:1991).

ونَفْسُ الشيء نجده لدى ليندا هتشيون التي تعلن أن هدف التأريخ التاريخي هو «ملاحظة التفاعل المتبادل بين الخطابات المختلفة وغير المتجانسة»، وتضيف بأن:

«ما يظهر على السطح هو شيء مختلف عن السرد الوحدوي والمغلق والتطوري للتاريخ كما عهدناه تقليديا: [في علم التأريخ

التاريخي]، نحصل الآن على تاريخ الخاسرين بالإضافة إلى تاريخ الفائزين في الروايات الإقليمية (والاستعمارية)، بالإضافة إلى الوسط أيضا، من المجهولين كثيرا إلى القلة القليلة التي تغنى بها، و[...] من النساء والرجال كذلك» (1991 ب: 66).

الملاحظ أن مناقشة الروايات التاريخية في عصر ما بعد-الحداثة قد تمت وفق علامات وعناوين مختلفة من قبل النقاد. ومع ذلك، يعتبر «تلخيص التاريخ» الصادر عن ليندا هتشيون مصطلحا شاملا. فعلى سبيل المثال، على الرغم من أن برايان ماك هيل قام بتأسيس نظريته الخاصة للروايات التاريخية، في عصر ما بعد-الحداثة ووصفها بأنها «روايات تاريخية مابعد-الحداثة التاريخية»، فإنه لم يلاحظ وجود أي تمييز في كتابه الأخير «بناء مابعد الحداثة» بين «مابعد-الحداثة» وتاريخ هتشيون. إن روايات من هذا النوع، الذي أطلقت عليه هتشيون «تأريخ التاريخي»، «رواية تاريخية من نوع ما بعد-الحداثة»، هو ما أطلقت عليه هتشيون «الميطا-تخييل» (152:1992). هذا بالإضافة إلى تمييز مزيج من الشخصيات التاريخية والتخييل وإعادة كتابة الإصدارات البديلة، فإن مصطلح ليندا يسعف على التعامل مع النص بوصفه أداة تخريبية من خلال تقديمه لعلماء تقويض الواقعية.

تحارب الروايات التاريخية في فترة ما بعد-الحداثة، العيوب المعروفة، المتمثلة في الإثنية المركزية والإمبريالية في التاريخ الغربي كما سعى إدوارد سعيد إلى تفكيكها وتَقْويضها في خطاب

الاستشراق[15]. تصبح هذه الميزة من التخييل التاريخي لما بعد-الحداثة مجالَ الاهتمام الرئيس لمجموعات عدة؛ أصوات الأقليات السياسية والأقليات الأخرى والنساء المستعمرات اللائي حرمتْ إيديولوجيات الهيمنة من سماعها منذ زمن طويل. يشير المفكرون النسوانيون لما بعد-الحداثة في هذا السياق، إلى حقيقة مفادها أن النساء مستبعدات من التاريخ، وهو عنوان بارز لهيمنة النظام الأبوي. تشرح جيردا ليرنر في فصلها المعنون ب»تحدي تاريخ القراءة« أن النساء يتمُّ إسكاتهنَّ في التاريخ الأبوي، وتُشدد على ضرورة إعادة كتابته:

«لقد تركت النساء خارج التاريخ، ليس بسبب المؤامرات الشريرة واللئيمة للرجال بشكل عام أو المؤرخين بشكل خاص، ولكن لأننا نظرنا في التاريخ وحده لنتبين محورية الذكورة. لقد فاتتنا النساء وأنشطتهن، لأننا طرحنا أسئلة عن التاريخ غير مناسبة للمرأة. لتصحيح هذا الأمر وإلقاء الضوء على مناطق الظلام التاريخي، وجب علينا، لبعض الوقت، أن نركز اهتمامنا على تحقيق يبئر على المرأة، مع مراعاة إمكانية وجود ثقافة نسائية داخل الثقافة العامة التي يتقاسمها الرجال والنساء. يجب أن يتضمن التاريخ سردا للتجربة النسائية مع مرور الوقت، وينبغي أن يشمل ذلك تطويرا للوعي النسائي كجانب أساس من ماضي المرأة. هذه هي المهمة الأساس لتاريخ المرأة.

15- إدوارد سعيد، الاستشراق.

وبالمثل، فإن إعادة كتابة التاريخ الما بعد-كولونيالي هي الأخرى محاولة لإنشاء تواريخ بديلة للمستعمرين مناقضة للتاريخ الرسمي للمستعمر. يعتقد منظرو ما بعد-الكولونيالية أن التاريخ الكولونيالي تستخدمه القوى الاستعمارية بطريقة استطرادية لبناء الواقع نيابة عن المستعمر. وتحاول الروايات الما بعد-كولونيالية، والتي تتضمن إشارات إلى نسخة المستعمر من الحقائق التاريخية مع مسافة حرجة لتدمير حسابات الهيمنة في الماضي، عن طريق إدخال الأصوات المكبوتة من «الآخرين» الذين يتمُّ إسكات تاريخهم تحت مونولوج تاريخ المستعمر.

5- باختين والحوارية في الروايات التاريخية الجديدة (الما بعد-حداثية)

مفاهيم باختين عن «الحوارية» و«الكرنفال» أدوات مفيدة ومجدية لدراسة طرائق وكيفيات تدمير التواريخ الساكتة في الخطاب الأحادي للتاريخ الكنسي الذي يمكن أن يفتح حوارا للأصوات البديلة.طور باختين فكرته عن «الحوار» و«تعدد الأصوات» في تخييل الحوارية. تمكن الحوارية، على النقيض من المنولوجية، الأصواتَ المختلفة في النص الأدبي، من الوجود في وقت واحد والتفاعل فيما بينها. هذه العملية مماثلة لعملية الحوارية. الكلمات بالنسبة لباختين، ليست محايدة لأنها تخص أشخاصا آخرين. يشارك الفرد في الحوار من خلال جهود تخصص الكلمات

كي تستعمل استعمالا خاصا. إن باختين يستخدم مصطلح «حوار» لشرح وجود أصوات «أخرى» في الكلام (نائب 8):

«[أصوات مختلفة]، كما كانت، تعرف عن بعضها البعض تماما كما يعرف المتحاوران في الحوار عن بعضهما البعض، ويتم تنظيمهما في هذه المعرفة المتبادلة بهما. والأمر يبدو كما لوْ كانوا في الواقع في محادثة مع بعضهما البعض» (ص.324).

مثل هذه النظرية، تمكن من تحليل الميطا-تخييل التاريخي بوصفه خطابا مزدوج الصوت، وبالتالي فهو يشير إلى صورة التعايش الممكنة بين وجهات النظر والتفسيرات المختلفة للحظة تاريخية واحدة جنبا إلى جنب مع المعرفة التاريخية المقبولة رسميا. إن منظور حوار باختين والتاريخ المكبوت في معركة مع الصوت الرسمي للتاريخ الرسميّ، لأنه يحاول فتح خطاب في «كرنفال» باختين. يمكن تفسير مفهوم الكرنفال، لدى باختين، على أنه وسيلة لإدخال لغة الناس إلى لغة السلطة، والتي هي «رمزية لتعطيل وتخريب السلطة» (كودّون،111). وبالتالي، فإنه يوفر بدائل ويخرب السلطة. كرنفال باختين، في قراءة الميطا-تخييل التاريخي، له مفعول تحرري على التواريخ المكبوتة لأن التسلسل الهرمي بين الأصوات ينقلب رأسا على عقب أثناء الكرنفال. إن الهدف من تحليل هذه العناصر، هو تحديد مكان وجود صوت المؤلف. وقد استخدم باختين مصطلح «الانكسار» للدلالة على إفساح المجال أمام التاريخ المكبوت للفئات المهمشة. تشير نظرية الانكسار، لدى

باختين، إلى «زاوية الانكسار» في الخطاب التأليفي لأنها تمرُّ عبر أصوات مختلفة أخرى (باختين، 432). ويمكنُ اعتبار الروايات التاريخية لما بعد-الحداثة، والتي تتعدى الحدود الوجودية بين الواقع والتخييل وإعادة حقبة تاريخية بنوايا مفعمة سخرية. فنحن نجد الروائي يستخدم البيانات التاريخية، لكنه يخصصها لخدمة مقصديته، «لخدمة سيد ثان» (باختين، 300).

خاتمة:

سعينا، فيما سبق، إلى الكشف عن العلاقة القائمة ما بين ما بعد الحداثة والتخييل التاريخي والسياسي تبعا للمقولات الصغرى للأدب ما بعد الحداثي الذي يحتل منزلة محترمة. ومركزية في شعرية ما بعد الحداثة، المسمى تخييلا تاريخيا. وقد وضعنا وجها لوجه التخييل التاريخي الما بعد حداثي واستراتيجيات الأدب ومواقفه من الشخصيات التاريخية. وقد اتضح لنا، أن أفكار ما بعد الحداثة، في علاقتها بنموذج التخييل التاريخي، ستساعدنا على تنشيطه، وقد فعلت ذلك دائما، بوصفه جنسا سيحس المؤرخون أمامه بالراحة والسعادة لأنهم سيحولونه إلى موضوع استكشاف. وفي جميع الحالات، فقد أسعفنا عالم ما بعد الحداثة على استنشاق هواء نقي ورطب في كل الممارسات الهستوغرافية والروائية.

علينا أن نقر، في متم هذا الفصل، بأن تعريف ما بعد الحداثة هو محاولة مستمرة وبلا هوادة. لم يكن قصدنا، في هذا الفصل، إيجاد حل شامل ونهائي لهذا النقاش، بل إن قصدنا كان الرغبة في الوصول إلى فهم كلي للكيفية التي، من خلالها، انتقلت المواقف والخصائص الما بعد حداثية إلى التخييل. فالانعكاسات الذاتية، غير المتناهية والمطبوعة سخرية وبارودية وانتقائية، والخصائص التناصية لما بعد الحداثة، تتمظهر بسهولة، بوصفها «حقائق»، من الماضي، ولأنها منهجيات ملائمة لمقاربة التاريخ باعتباره نصا، وهذا الأمر هو جزء لايتجزأ من رؤية العالم الما بعد حداثيةّ إذ نجد أن أغلبية الروائيين الما بعد حداثيين لا يتجاهلون الماضي، وإنما يسعون إلى امتلاكه كي يحولوه إلى فنّ.


خاتمة

مع نهاية آخر فصل من هذا الكتاب، يمكن أن نلخص الإشكالية العامة التي سهرنا، بشكل مضمر، على بلورتها؛ فما حاولنا الدفاع عنه هو تبني مقاربة سياقية للدينامية التخييلية، مع تفادي أي حديث عن قضايا الأدب وأدبية الأعمال الروائية وغير الروائية المتصفة بالتخييلية. كان هدفنا الأساس معرفة ماهية التخييل، من المنظور المشار إليه، والسعي إلى إرساء أسس معرفة فهم الأعمال التخييلية، ومحتوياتها، وإمكانية تأويلها وتفعيلها بعيدا عن المنظور الذي يحصر النشاط التخييلي في مجرد نشاط لعبي محض. وعليه فقد اعتبرنا المواد التخييلية، سواء أكانت لغوية أو ما فوق لغوية، أنظمة رمزية وأكسيولوجية تسعفنا على تحسين فهمنا للعالم والمعنى الذي نضفيه على أفعالنا وتعبيراتنا، تماما مثل الوضعيات التي نصادفها في مجرى وجودنا.

إن الجهد الذي بذلناه من خلال الفصول الثمانية، يمكن إيجازه في الخلاصات الآتية:

1) سعينا في **الفصل الأول** إلى الكشف عن محدودية معظم النظريات والمقاربات التي اتخذت من التخييل والتخييلي والمضامين التخييلية موضوعا لها، كشفنا عن أسسها ومرجعياتنا والنتائج المترتبة، وبينا، بالأمثلة الملائمة، محدوديتها النظرية والإبستمولوجية، خاصة أن هذه النظريات والمقاربات كانت إما أفلاطونية صرف (أنطلوجية-دلالية)، أو صيغة من صيغ المحاكاة (أرسطو) تخلط التخييل بالأدب أو هي مقاربات لسانية منغلقة. وخلصنا إلى أن الحاجة، اليوم، ماسة إلى نموذج موسع يتفادى

التعريفات السلبية والجوهرانية واللانسبية، ويأخذ بالتحليل السياقي، مفضلين استخدام مفهوم العمل التخييلي بالمعنى الناجم عن أحكامنا تجاه كل نشاط تخييلي.

2) وفي **الفصل الثاني**، وضعتنا، زيارتنا لأربعة منظرين للأدب، وجها لوجه مع أوجه التشابه والاختلاف بين هذه النظريات ومختلف النظريات الفلسفية للتخييل، سواء انصب اهتمامها على خصائص دلالية أو تداولية للأعمال الروائية. من بين نقط الاتفاق التي تعرض بوصفها عرفا أدبيا، وتستلزم إبطال عاداتنا، خلال الممارسات الإحالية (بافيل)، أو تعلق الأمر بتوسيع حدود المحكي إلى أبسط الإفادات التي يتضمنها (إيكو)، أو تعلق الأمر بتقاسم المسؤولية بين المؤلف والقراء (جنيت) أو ما اتصل بتفعيل مستويات الواقع ومستويات المصداقية المناسبة (كالفينو). إن هذه الصياغات المختلفة ليست، في نظرنا المتواضع، تنويعات لنفس التيمة، تيمة الشرط الضروري (حتى وإن كان غير كاف) للتظاهر بالاعتقاد.

أما الاختلاف بين هذه النظريات، فأمر متعلق بسؤال المنظور أو الدافعية أو قوة التركيز. من الجلي، أنه من إطار منظور التحليلات الأدبية، فإن مقبولية التعاقد (أو الاتفاق) شديدة الاتصال (باعتراف القارئ) بفعل الإبداع، وبأسس ابتكار الأعمال الأدبية وعوالمها و «سكانها» (الساردون والشخصيات). وهكذا، فإنه نظرا لكون الوقائع المحكية، داخل الحكاية، وقائع مبتكرة، هو ما يسوغ الحيلولة دون ريبتنا، وليس بسبب كونها معايير اجتماعية أو أوضاعا متوقعة وموحدة، مهما كانت طبيعة محتوى العمل

الأدبي أو وظيفته. إن تحليلا دقيقا لطرق اشتغال محكيات الخيال ومحتوياتها المختلفة، هو ما يحفزنا على اعتماد موقف التلقي المعتمد من لدن النص، مع تحرير كيفيات تحليل طرق اشتغاله وتأويلها وتفعيلها. فإذا كان هناك تمويه معين، فهو نتيجة طبيعية لفعل الإبداع؛ ذلك أن تمويه المؤلف هو حصيلة لدوره المقنع، أما التمويه بإزاء الحقيقة والحكاية، فهو أثر من آثار الابتكار المستند إلى خيال المنتج. إن أهم انطباع ينجم عن قراءة منظري الأدب هؤلاء، هو الخلوص إلى أن قضية التخييل ستبقى، في هذا السياق، قضية معنى ومرجع، أكثر مما هي قضية استعمال أو وظيفة. وإذا ما تعمقنا في النقاش الذي دار بين سورل وكورّي، في العلاقة بين العدول الدلالي والعدول التداولي، سنلاحظ أن الكفة تميل إلى سورل؛ ذلك أن الاستغناء عن التزامات المؤلف هو نتيجة منطقية لكون المؤلف ليس طرفا تلفظيا في الحكاية، فقد عوضناه بمحفل آخر(تخييلي) هو السارد. وعليه، يمكن الحكم على الملفوظات التخييلية بوصفها ملفوظات غير جادة تعرض محتوى قضويا خياليا، لا محتوى وقائعيا. بالإضافة إلى ما سلف ذكره، رفعنا، مع جنيت، من قيمة الأعمال التخييلية الإبداعية، نظرا لأنها تفعل العلامات ذات الطبيعية الإحالية الذاتية أو الدالية. هذا أمر على جانب كبير من الأهمية، لأنه يدعوننا إلى عدِّ جمل القصة بوصفها مكانا لتأويل خيالي، من جهة أولى، وتأويلا متخللا؛ فالشخصية وفق هذا المعنى، هي، في الآن نفسه، كائن حيّ، في سياق الحكاية، بالإضافة إلى كونها رمزا أو صورة أو مفهوما. ولعل فهم الأعمال

التخييلية يعبر من هنا، أي من خلال هذا التوتر ما بين التزام متخيل والتزام مؤول. وأخيرا، من الواضح أن صلات التخييل والأدب، لدى المنظرين الذين درسنا، قليلة الحسم مقارنة بالنظريات الفلسفية للتخييل.

3) أما في **الفصل الثالث**، فقد رغبنا في إضاءة شكل من الأشكال المؤسسة، على صعيد فلسفة التخييل والفن، ساعين إلى مناقشة فئات مختلفة من الباحثين، في قطاعات، حبستها النظرة الوضعانية، قبل أربعين سنة مضت، في قوالب قارة ومقررة، غير أن بروز اتجاه بنائي قد أفقد هذا المنظور الوضعاني هيبته، وأزال عنه غشاوته. لكن هذا الاتجاه البنائي، لم يخل من حالات انزلاق وتشويش إبستمولوجي، فتقدمت المساهمة التداولية كنوع من الإضافة الضرورية والإجبارية.

تكمن أهمية الإضافة التداولية، في كونها ضرورية لأن من شأن إدماجها، في صلب الإبدال البنائي، تجنب أفخاخ المثالية كما يؤكد ذلك يورغان هابرماس في هذا الاتجاه، حيث يمكنُ لمفهوم التخييل، أن يقود خطواتنا، ويجعلنا نأخذ بعين الاعتبار، طريقة الاستعمال التي نوظف بموجبها تمثيلات عملنا التَّخيُّلي. كما سنكون، في وضعية مريحة، بإزاء جنس الأنشطة التي تنجز، على أساس من هذا التمثل أو ذاك. إن مقاربة من هذا النوع، تسمح لنا، بإمكانية تقييم مدى الصدقية الإبستمولوجية لهذه التمثيلات، التي تقدم لنا إطارا منهجيا لتمييز تمثيل ذي حمولة علمية، من تمثيل تخييليّ.

4) يؤكد هذا الفصل الرابع، مرة أخرى، أن مجال التخييل مجال متشعب، فيه اختلاف كبير، ويتميز بالطابع الإشكالي الذي يرتبط بكل مفهوم مهمين وطاغ وجار على ألسنة المختصين وغير المختصين. وبطبيعة الحال، فإن سمات التخييل هذه، تدفع الباحث المهتم إلى تجويد نظره وتمييز منطلقاته وتفحص نتائجه بغاية الإسهام الممكن في توفير مناخ إبستمولوجي معتدل من أجل توظيف مفهوم التخييل توظيفا مطبوعا بالدقة والوضوح الممكن، ومن ثمت الاستخدام الدقيق والمنتج. وهذا ما سعينا إليه من خلال هذا الفصل والفصول السابقة ملمحين إلى أهمية المعالجة السياقية.

5) في الفصل الخامس، خلصنا إلى ضرورة تعميق النقاش على مستوى النمذجة الرمزية التي تستدعي استكشاف حدود اللعب اللغوي لهذه التخصصات الثلاثة تباعا. وهذا أمر حيوي وضروري قصد الوصول إلى صياغة جديدة ومتقدمة. بطبيعة الحال، يلزم أن نكون قادرين على مواصلة هذا التأمل، وذلك بتحليل تفاصيل عمل النمذجة داخل كل تخصص من التخصصات موضوع هذا الفصل (التخييل، الفلسفة، التاريخ)، ولذلك يلزم أن نكون قادرين على إرساء حوار بين المشتغلين في هذه التخصصات.

6) في الفصل السادس، خلصنا إلى أن امتلاك التخييل وجودا سيميائيا مستقلا، يمثل مبدأ عاما للتخييل؛ مبدأ يجب التفكير فيه، بشكل جدي. ويمكن أن نرسم لهذا النقاش صورة كما يلي:

سيكون من الأمور المقبولة، القول إنّ النصوص التخييلية هي «عوالم تشيد نصوصا»، وهو ما يعني أن حالات الموجودات التخييلية لا تأخذ قيمتها إلا إذا بنيت داخل النصوص أو الترابطات المختلفة.

7) في **الفصل السابع**، ونظرا لوجودنا أمام نوع من التخييل المندمج بين ما هو تلفظي وغير تلفظي؛ إذ هو نشاط تجريبي تكون فيه قواعد الكتابة والقراءة في طور التشكل، وهو ما يقتضي حضورا لمتواليات من الأحداث تجمع بين ما هو قصصي ولعبي، دون وساطة سارد، مع وجود نوع من البرمجة المعلوماتية وإسهام من لدن القارئ (المبحر). وخلاصة الأمر، فإن تحليل التخييل (الأدبي) التفاعلي، يستدعي وجود إطار تجتمع عنده السرديات (الشكلية والتيماتيكية) والسيميائيات ونظرية الفعل وسوسيولوجيا الأدب.

8) وقد كشفنا، في **الفصل الثامن** والأخير، عن العلاقة القائمة ما بين ما بعد الحداثة والتخييل التاريخي والسياسي تبعا للمقولات الصغرى للأدب ما بعد الحداثي الذي يحتل منزلة محترمة ومركزية في شعرية ما بعد الحداثة، المسمى تخييلا تاريخيا. وقد وضعنا وجها لوجه التخييل التاريخي الما بعد حداثي واستراتيجيات الأدب ومواقفه من الشخصيات التاريخية. وقد اتضح لنا، أن أفكار ما بعد الحداثة، في علاقتها بنموذج التخييل التاريخي، ستساعدنا على تنشيطه، وقد فعلت ذلك دائما، بوصفه جنسا سيحس المؤرخون أمامه بالراحة والسعادة لأنهم سيحولونه إلى موضوع استكشاف. وفي جميع الحالات، فقد أسعفنا عالم ما بعد الحداثة

على استنشاق هواء نقي ورطب في كل الممارسات الهستوغرافية والروائية.

إن المعطيات السالفة الذكر، تسعفنا على جملة استنتاجات، نتوج بها عملنا، في هذا الكتاب، وهي:

- غياب إجماع حول تعريف موحد للتخييل، لا يمنع من الاستمرار في تعميق البحث فيه؛
- وجود نظريات للتخييل دليل قاطع وواضح على المآلات الإيجابية التي تنتظر البحث في مجالات التخييل؛
- لا يمكن لنظريات التخييل إلا أن تكون متعددة، كي لا يستقر البحث فيه عند يقينيات قاتلة وهوية خانقة؛
- ليس للتخييل إطار منهجي واحد (حتى وإن كنا قد ملنا إلى المعالجة السياقية بسمات تداولية)، وإنّما له إطار متعدد ومتجدد؛
- تطور نظريات التخييل وتعمقها، هو ما مكن كثيرا من الاختصاصات، في العلوم الإنسانية والاجتماعية، من السعي إلى التقارب والحوار قصد تبين أوجه الشبه، إن على المستوى النظري أو الإبستمولوجي؛
- صيغ تطور التخييل وتعددها، إن على صعيد الأنواع أو المقولات، كما في التخييل الأدبي التفاعلي أو التخييل التاريخي أو التخييل السياسي أو التخييل الإيروتيكي أو التخييل العلمي أو التخييل الذاتي، أو غيرها، هي أدلة ملموسة على الإمكانات المتاحة للتخييل في علاقته بما هو لعبي أو تاريخي أو سياسي أو إيروتيكي أو علمي أو ذاتي.

بيبليوغرافيا خاصة بالكتاب

باللغة العربية

1- أمين معلوف، 1997، ليون الإفريقي، ترجمة عفيف دمشقية، ط 3، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
2- أمين معلوف، 1998، الحروب الصليبية كما رآها العرب، تر. عفيف دمشقية، ط 2، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
3- أمين معلوف، 1997، ليون الإفريقي، ترجمة عفيف دمشقية، ط3، دار الفارابي، بيروت، لبنان.
4- أمين معلوف، 2001، صخرة طانيوس، تر. نهلة بيضون دار الفارابي، ط1، بيروت–لبنان
5- بول ريكور، 2001، من النص إلى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، ط1، 2001، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة،ج م ع.
6- بيل أشكروفت وآخرون، 2006، الرد بالكتابة؛ النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان.
7- جيرار جنيت، 1985، مدخل إلى جامع النص، تر. عبد الرحمن أيوب، مشروع مشترك لدار شؤون الثقافية (آفاق عربية)، بغداد، ودار توبقال، المغرب، ط1.
8- ديفيد هيوم، 2008، مبحث في الفاهمة البشرية، تر. موسى وهبة، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1.
9- هايدن وايت، 1999، « ميتافيزيقا السردية»، الزمان والرمز وفلسفة التاريخ عند ريكور، نقلاً عن الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور ترجمة و تقديم سعيد الغانمي الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

10- رشيد بعلي حفناوي، 2011، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1.
11- زهرة رميج، 2012، عزوزة، دار النايا ودار المحاكاة، دمشق_سوريا.
12- زهير سوكاح (1998) «الهوية بين الكتابة التاريخية والذاكرة الجمعية نحو نموذج ذاكراتي فلسطيني»، مجلة رؤى تربوية، العدد 27.
13- زهير سوكاح (2020)،» حقل دراسات الذاكرة في العلوم الإنسانية والاجتماعية: حضور غربي وقصور عربي»، مجلة أسطور، العدد11 (كانون الثاني / يناير).
14- طوماس بافيل، 2007، بنية الثورات العلمية، ترجمة د.حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت–لبنان.
15- يوسف الإدريسي 2012، التخييل والشعر، حفريات في الفلسفة العربية والإسلامية، ط.1، منشورات ضفاف (لبنان) ومنشورات الاختلاف (الجزائر).
16- حسن مصدق، 2005، يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، ط1.
17- سناجلة: شات– صقيع– "ظلال العاشق" (التاريخ السري لكموش):
http://sanajleh-shades.com/pages/articles-and-studies
18- سعيد، بنسعيد العلوي (2015)، ثورة المريدين، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغربد.
19- عبد الأحد السبتي (2012)، التاريخ والذاكرة، أوراش في تاريخ المغرب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب.
20- عبد الرحمن اليوسفي، 2018. أحاديث في ما جرى: شذرات من سيرتي كما رويتها لبودرقة، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب.
21- عبد الرحمن علي حجي (1983)، التاريخ الأندلسي من الفتح الإسلامي حتى سقوط غرناطة، دار الاعتصام، القاهرة، مصر.
22- عبد الرحيم بوعبيد، 2018. شهادات وتأملات 1961-1944، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب.
23- عبد الله إبراهيم (2011)، التخيل التاريخي، السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، لبنان.
24- عبد الله جمال الدين (1996)، تاريخ المسلمين في الأندلس، شركة سفير، القاهرة، مصر.

25- عبد الله العروي، 2017. خواطر الصباح: يوميات 2007-1967، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، المغرب.
26- عثماني الميلود 2000. الشعرية التوليدية: مداخل نظرية، منشورات مكتبة المدارس، الدار البيضاء، المغرب.
27- عثماني الميلود 2013، العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، دار النايا، سوريا والشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، ط1.
28- عثماني الميلود 2018، «نظرية العوالم الممكنة ونظريات التخييل الأدبي»، مجلة سرود، العدد01، ربيع 2018، صص.42-31.
29- عثماني الميلود 2018، ترجمة عن اللغة الإنجليزية، مارتا ماريا غيتييرز، «التخييل التاريخي: الحقول والأطر»، مجلة الرقيم، العدد 20، صص.77-60.
30- عيد صلاح، 1993، التخييل، نظرية الشعر العربي، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر.
31- محمد برادة،1995. الضوء الهارب، ط2، منشورات الفنك، الدار البيضاء، المغرب.
32- محمد علي حسين الحسيني، 2016، إبستمولوجيا التأويل، دار الرافدين، وأوبوس بابلشر(كندا)، ط1، 2016،(340صفحة)،
33- محمد حبيدة 2015، بؤس التاريخ، مراجعات ومقاربات، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب.
34- محمد عبد الله عنان (1987)، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.
35- الميلودي حمدوشي:
- خفاش النهار (1994)؛
- الحوت الأعمى (1997)؛
- الذبابة البيضاء (2000)؛
- مخالب الموت (2003)؛
- التبليغ عن جريمة خيالية (2015)؛
36- ندوة التاريخ والذاكرة (2001)، منشورة في العدد 01، مجلة البحث التاريخي، 2003.

باللغات الاجنبية

1- Alain Vulbeau, 2006, « Grands récits et petites histoires », Informations Sociales 7, N°135, pp.65-66.

2- «Amin Maalouf,1990, autobiographie à deux voix », Entretien avec Egi Volterrani, p.18(1-13). Consulté le 21 janvier 2021 http://webperso.easyconnect.fr/barrire/maalouf/biographie.html

3- Aristote, la Poétique, tr. Fr. M. Magnien, Le Livre de Poche.

4- Armengaud Françoise, 1985, La pragmatique, PUF, Paris.

5- Austin John L. Feindre,1994, in Ecrits Philosophiques, tr. Fr. F. Dorosso, L. Lot et E. Simion, Seuil, pp. 206-228.

6- BARONI R. et MARTI ,2014, « De l'interactivité du récit au récit interactif », Cahiers de narratologie, 27 (http://narratologie.revues.org

7- Barthes Roland, 1968, « La mort de l'auteur »,1968, repris dans Le Bruissement de la langue, Seuil, Paris ;1984.

8- Benichou François, 1989, «Amine Maalouf : Ma patrie, c'est l'écriture», Le Magazine littéraire, Nov : pp.114-115.

9- Bernstein Mark, 1995, «Conversations with Friends: Hypertext with characters», dans Hypermedia Design, pp207-215, Fraise S. et alii (eds), Springer, London.

10- Berthelot Francis, Clemont Philippe, 2007, Colloque de Cerisy, science-fiction et imaginaires contemporains, coll. «Essais», Bragelonne, Paris.

11- Barth John, 1980, «The Literature of Replenishement: Postmodenism Fiction», , Action Monthly 1 Jan, pp. 65-71.

12- Bradbury, Malcolm and David Palmer (eds.), 1980. The Contemporary English Novel. New York: Holmes & Meier Publishers.

13- Bradbury, Malcolm. 1993. The Modern British Novel. London: Secker & Warburg

14- Butor Michel, 1964. Essais sur le roman, Tel Gallimard, Paris, 1960/1964.

15- Caira Olivier,2011, Définir la fiction, du roman au jeu d'échecs, Éditions EHESS, coll. « En temps et en lieux », Paris.

16- Calvino Italo, 1967. Cybernétique et Fantasmes, ou de la littérature comme processus combinatoire, in La machine Littérature]1993[.

17- Calvino Italo, 1967. Philosophie et littérature, in, La Machine Littérature.[1993]

18- Calvino Italo, 1978. Les niveaux de la réalité en littérature, in La Machine Littérature.

19- Clément Jean, 1995, «L'hypertexte de la fiction,naissance d'un nouveau genre ?», dans Vuillemin, Alain et Lenoble Michel (dir) : Littérature et Informatique : La littérature générée par ordinateur, Artois Presses Université, Arras.

20- Clément J, 2006, «la cyberlittérature entre littérature et jeu vidéo», Revue Formules, N° 10.

21- Cléro J.-P, 2004, Les raisons de la fiction : les philosophes et les mathématiques, Paris, Armand Colin.

22- Clifford James et Georges marcus (dir), 1986, Writing Culture. Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley et Los angeles, University of California Press,

23- Clifford Geertz, 1988, «La description dense: vers une théorie interpretative de la culture et littérature et de l'anthropologie »Enquetes, N°6,1998 (1973)

24- Coleridge, S. T (2013 (1817)), Biographia literaria, Chapitre 1, tr.fr. Antoine Jaccottet in Poésie 2007/4-1(N°122-123), pp.135-148. «Autobiographie littéraire, chap. XIV»,2013, dans La Balade du vieux marin et autres textes, Éditions Gallimard, coll. «NRF Poésie».

25- Currie Gregor 1990, The Nature of Fiction. Cambridge University Press.

26- Cushing Strout, 1992, «Border Crossings: History, Fiction, and Dead Certainties», History and Theory, 31:2 , pp. 153-162.

27- David Lewis, 1978, «Truth in Fiction», in American Philosophical Quaterly, 15, pp. 37-46.

28- David L, 1983, Philosophical Papers, vol. I, Oxford University Press.

29- David Lewis, 2007(1986), «De la pluralité des mondes», tr. fr. Caveribère M. et J-P. Cometti, Paris/ Tel Aviv, éds. De l'éclat, coll. «tiré à part».

30- David Oldman, 1983, «Making Aliens: Problems of description in Science Fiction and Social Science», Theory, Culture and Society, Vol. 2, N°1, pp.49-65

31- David Hume, 1995, Traité de la Nature Humaine, L'entendement, Pr. Edition, 1739, trad par P. Barranger et P. Saltel, GF-Flammarion, Paris.

32- Debaene Vincent, 2005, «Ethnographie/ Fiction», L'Homme, N° 175-176.

33- Debray Regis, 2000, Introduction à la médiologie, Paris, PUF.

34- Descombes Vincent, 1987. Proust. Philosophie du roman, Minuit, Paris.

35- Dolozel L, 1998, Heterocosmica. Fiction and Possible World, Baltimore/ Londres, Johns Hopkins University Press.

36- Eco Umberto 1979. Lector in fabula. Le role du lecteur ou la coopération interprétatives dans les textes narratives, tr. Fr. M. Bouzaher, Grasset, Paris, 1992.

37- Eco Umberto, 1990. Les limites de l'interprétation, tr. Fr. M. Bouzaher, Grasset, Paris, 1992.

38- Eco Umberto, 1992. Interprétations et Surinterprétation, tr. fr. J. P. Cometti, PUF, Paris:

39- Eco Umberto, 1994. Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs, tr. fr. M. Bouzaher, Grasset, paris, 1996.

40- Eco Umberto, 2006. A reculons comme une écrevisse. Guerre chaude et populiste médiatique, tr. fr. M. Bouzaher et M. Fusco, Grasset et Fasquelle, Paris.

41- Eco Umberto, 2008. On the advantages of fiction for life and death: http://www.youtube.com/watch?v=s8Rv3tcReYl.

42- Fentress James and Wickham (1992), Social Memory. Oxford, UK, Cambridge, Arass; Blackwell.

43- Fox-Genovese, Elizabeth. 1999. «History in a Postmodern World» in FoxGenovese, Elizabeth and Elisabeth Lasch-Quinn.

44- François Loyatard, 1979, La condition postmoderne, Paris,

45- Freg, Gottlob (1971(1812), Sens et dénotation, in Ecrits logiques et philosophique, tr. fr. Cl. Imbert, Seuil, Paris.

46- Frege Gottlob, 1892. Sens et interprétation, in Ecrits logiques et philosophiques, tr. fr. Cl. Imbert, seuil, Paris, 1971.

47- Frege Gottlob, 1918-1919. La Pensée, in Ecrits et philosophiques, tr. fr. Cl. Imbert, Seuil, paris, 1971.

48- Frejus M, 1996, Réalité virtuelle et processus cognitifs : Etats de l'art et perspectives en formation. Rapport EDF-GDF HI-52/96/020.

49- Fokkema Douwe, 1986, «The Semantic and syntactic Organization of Postmodernism Texts», in Fokema and Bertens 81-98.

50- Fokkema D and Hans Bertens, eds, 1986, Approaching Postmodernism, Amsterdam; John Benjamins.

51- Fuchs Philippe, 1996 ? Les interfaces de la réalité virtuelle, éds Interfaces, les journées de Montpellier.

52- Genette Gérard, 1979. Introduction à l'architexte, in Fiction et Diction. [2004]

53- Genette G, 1972, « Discours du récit», dans Figure III, Paris, Seuil.

54- Genette G, 1991. Fiction et Diction, Seuil, Paris, 2004.

55- Genette G, 2002. Figures V, Seuil Poétique, Paris.

56- Genette G, 2003. Post-Scriptum, in Fiction et Diction (2004).

57- Genette G,2004. Métalepse. De la figure à la fiction, Seuil Poétique, Paris.

58- Genette G, 2005. De la figure à la fiction, in Métalepses. Entorses au pacte de la représentation, dir. J. Pier et J. M. Schaeffer, éds EHESS, Paris.

59- Gertrude Himmelfarb,1999, «Postmodernist History», in Fox-Genovese, Elizabeth and Elisabeth Lasch-Quinn. 71-93.

60- Goodman Nelson, 1976. Langages de l'art, tr. fr. J. Morizot, ed. Jacqueline Chambon, Nimes, 1990.

61- Goodman N, 1978. Manières de faire des mondes, tr. fr. M.D. Popelard, Gallimard, ed. Jacqueline Chambon, Nimes, 1992.

62- Goodman N, 1980. Twisted Tales; or Story and Symphony, in Goodman (1984), pp.10-29.

63- Goodman N, 1983. Faits, Fictions et Prédictions, tr. fr. M. Abran, Minuit, paris, 1984.

64- Goodman N, 194. L'art en théorie et en action, tr. fr. J.P. Cometti et R. Pouivet, Gallimard, Paris, 1996

65- Hamburger Käte, 1957. Logique des genres littéraires, Seuil, Paris, 1986.

66- Hargreaves, Alec (eds), (2005), Memory, Empire and Postcolonialism: Legacies of French Colonialism. Lanhan, Md : Lexiagton Books.

67- Hassan Ihab, 1987, The Postmodernism Turns: Essays on Postmodernism Theory and Culture, Columbus: Ohio State UP.

68- Hayden White, 1973, Metahistory, Historical Imagination In Nineteenth-Century Europe, The Johns Hopkins Press, Baltimore and London, 1973

69- Hayden Wh, 1978, Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism, Baltimore-London: John Hopkins University Press.

70- Kripke, Saul (1982(1980)), Naming and Necessity, tr. Fr. P. Jacob et F. Récanati, La logique des noms propres, Minuit, coll. «Propositions», Paris, 1982.

71- Kundera Milan, 1986. L'art du roman, Gallimard, Paris.

72- Lamarque Peter and Olsen Stein H. 1994. Truth and Literature, Clarendon University Press.

73- Lamarque P, 1996. Fictional Points of view, Cornell University Press, Ithaca N-Y.

74- Lamarque P, 2003. «How to create a Fictional Character», in The Creation of art. New Essays in Philosophical Aesthetics, ed. B. Gaut and P. Livingston (2003).

75- Lamarque, Peter (2003), «How to create a Fictional Character», in The Creation of art. New Essays in Philosophical Aesthetics, ed. B. Gaut and P. Livindston, [2003].

76- Lavocat Françoise, 2004, «Fiction et paradoxes : les nouveaux mondes possibles à la Renaissance», in LAVOCAT Françoise (dir.), Usages et théories de la fiction, le débat contemporain à l'épreuve des

textes anciens (XVIe-XVIIIe siècles), coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes.

77- Lavocat F,2010 (éds), La théorie littéraire des mondes possibles, Paris, CNRS.

78- Linda Hutcheon, 1980. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. London: Routledge

79- _____1985. Theory of Parody. London: Routledge.

80- _____1989. The Poetics of Postmodernism. London: Routledge.

81- _____1991a. «Circling the Downspout of Empire» in Tiffin, Helen and Ian Adam. 167-190.

82- _____1991b. The Politics of Postmodernism. London: Routledge.

83- James Clifford, 1986, «Partial Truth» , in J.Clifford et George Marcus(eds),Writing Culture.Poetics and Politics of Ethnography, Berkekey-Los Angeles University of Califirnia Press.

84- Jacques Heers (2008), Le clan des Médicis. Comment Florence perdit ses libertés (1200-1500), Paris, Perrin.

85- Jean Descoles (1970), Les Grandes heures de l'Espagne, Paris, Chapitre IX, «L'Heure musulmane», pp.6784, Chapitre VI, «L'Heure triomphale», pp.107-121.

86- Jessie l. Weston (1957), From Ritual to Romance, N.Y, Doubleday Ancha.

87- Jocelyn Doray and Julian Samuel (1993), The Raft of the Medusa, Montréal: Black Rose Books.

88- Jean Jamin, 2005, «Fictions,haut régime. Du théatre vécu au mythe romanesque», l'Homme, N° 175-176, pp.165-201.

89- Jean-Paul Colleyne, 2005, «Fictions et fiction en anthropologie», l'Homme, N°175-176, pp.147-163.

90- Jurgen Habermas, 2001, Vérité et justification, Paris : Gallimard, (édition originale 1999).

91- MacDonald, Margaret (1992 (1954)), Le langage de la fiction, tr.fr. Cl. Hary-Schaeffer, in Esthétique et Poétique, G. Genette(dir.), Seuil, Paris, pp. 203-228.

92- McHale Brian, 1994, Postmodernist Fiction. London: Routledge.
93- ______ 1992, Constructing Postmodernism, London : Routledge.
94- Mannoni Maud, 1999, La Théorie comme fiction, coll. «Points Essais», Seuil, Paris.
95- Maurice Halbwachs (1997), La mémoire collective, Paris, Albin Michel (1ère Edition PUF, 1950).
96- Meinong Alexius, 1999, «La théorie de l'objet», (1904), in Théorie de l'objet et présentation personnelle, tr. de l'allemand par M. de Launay et J.-F. Courtine. Paris, Vrin, coll. «Bibliothèque des Textes Philosophiques», pp. 63-114.
97- Michel De Certeau, 1975, L'écriture de l'histoire, Paris : Gallimard.
98- Michel De Foucault, 1969, «Qu'est-ce qu'un auteur ?», pp. 789-821, in : Dits et écrits. 1954-1988, tome I, Paris, Gallimard, 1994.
99- Michael Green, 1999,'Social History, Literary History, and Historical Fiction in South Africa', Journal of African Cultural Studies, 12:2, pp. 121-136.
100- Mikhail Bakhtin, 1992, The Dialogic Imagination: Four Essays. Austin, U of Texas P.
101- Monnery Philipe, 2010, in
102- Montrose, Louis. 1989. "Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture" in Veeser. 15-36.
103- Moore, George, 1985(1933), Les objets imaginaires, in G.E. Moore et la génèse de la philosophie analytique, tr. fr. F. Armengaux, klincksieck.
104- Najib Redouane (2006), «Renaissance, Memory, Identity» in «Origine» by Amin Maalouf in Neohelicon, 33 (1), pp.29-39.
105- Nora Pierre (1997), Les lieux de la mémoire, 4 Vols, paris : Gallimard.
106- Onega, Susana,1993, «The British Historiographic Metafiction in the 1980s» in D'haen, Theo and Hans Bertens. 47-61.
107- ______1995, Telling Histories: Narrativizing History, Historcizing Literature. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

108- Paul Ricoeur, 1975, La métaphore vive, PUF, Paris.

109- Paul Ricoeur, 1983/1984/1985, Temps et Récit, Seuil, Paris.

110- Paul Veyne, 1975, Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie, Seuil, Paris.

111- Patricia Waugh, 1984, Contemporary Literary Theory. London : Prentice Hall.

112- ______2006. «The Woman Writer and the Continuities of Feminism» in A Concise Companion to Contemporary British Fiction. Ed. English, F. James. Oxford : Blackwell Publishing. 188-208.

113- Pavel Thomas, 1988. Univers de la fiction, Seuil, paris (1e éds anglaise, 1986, traduite et remaniée par l'auteur pour la version française).

114- Pavel Th, 2003. La Pensée du roman, Gallimard, Paris.

115- Pavel Th, 2006. Comment écouter la littérature ? Collège de France, Fayard.

116- Platon, 2012, La République, tr. Fr. Alain Badiou, Paris, Alain Fayard.

117- Putnam, Hilary (2011), Le Réalisme à visage humain, tr. fr. Claudine Tiercelin, Gallimard, Paris.

118- Recanati François 2000. Philosophie du langage (et de l'esprit), Folio Essais, Paris.

119- Rina Jureidini, «Entretien avec Amin Maalouf», La Revue du Liban, 3 Aout 1996, Consulté le 25 Janvier 2021
http://www.rdl.com.lb/1996/1903/maalouf.htm

120- Russell, Bertrand (2002(1948)), La Connaissance humaine. Sa portée et ses limites, tr.fr. N. Lavand, Vrin, 2002.

121- Ryle, Gilbert, 1933. Imaginary Objects, Proceeding of the Aristotelian Society, suppl. vol.12.

122- Ryan M-L, 1980.....

123- Ryan M-L, 2006, «Atelier de théorie littéraire : Des mondes possibles aux univers parallèles», URL :
http://www.fabula.org/atelier.php?

Fabula, mai 2006, URL :
Des_mondes_possibles_aux_univers_parall%26egrave%3Bles, [consulté le 15 Octobre 2021.[

124- Saul Kripke, 1963, «Semantical Considerations on Modal Logic», Acta Philosophical Fennica, N°16, pp.83-94.

125- Saul K, 1980, Naming and Necessity (1972), Cambridge (Mass.): Harvard University Press

126- Schaeffer, Jean-Marie, 1999. Pourquoi la fiction ? Seuil, Paris.

127- Schaeffer Jean-Marie, 1999. Pourquoi la fiction ? Seuil, Paris.

128- Schaeffer J-M, 2001. Fiction et croyance, in N. Heinich et J.M Schaeffer. Art, création, fiction. Entre sociologie et philosophie. Eds. Jaqueline Chambon, Paris, 2004.

129- Schaeffer J-M, 2005. Quelles vérités pour quelles fictions ? L'Homme, 2005/3 N°175-176, pp.19-36.

130- Schaeffer J-M, 2011. Petite Ecologie des études littéraire. Pourquoi et comment étudier la littérature ? Eds Thierry Marchaise, Paris.

131- Schleifer, Ronald and Robert Con Davis. 1989. Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies. New York: Longman.

132- Searle J-R, 1979. Sens et Expression, tr. fr. J. Proust, Minuit, 1982.

133- Searle John R., 1969. Les actes de langage. Essai de philosophie du langage, tr. fr. Hélène Pochard, Hermann, Paris, 1972.

134- Searle J-R, 1975. Le statut logique du discours de la fiction, in Sens et Expression, tr. fr. J. Proust, Minuit, Paris, 1979.

135- Searle, John R (1979(1975)), Le statut logique du discours de la fiction, in Sens et Expression, tr. fr. J. Proust, Minuit Paris.

136- Selden, Raman. 1997. Contemporary Literary Theory. London: Prentice Hall.

137- Silvana Borutti, 1999, «Fiction et construction de l'objet en anthropologie», in Francis Affergan(Ed.),La construction du savoir anthropologique, Paris : PUF, pp.67-92

138- Stalniker Robert, 1976, «Possible Worlds», Noûs(review), Vol. 10, N°1, pp.65-75.

139- STEVENSON Robert Louis, Essais sur l'art de la fiction, trad. par F.M. Watkins & Michel Le Bris, La Table Ronde, Paris, STEVENSON Robert Louis, Essais sur l'art de la fiction, trad. par F.M. Watkins & Michel Le Bris, La Table Ronde, Paris,

140- Vaihinger Hans,1911. Philosophie des Als Ob, tr.fr. Ch. Bouriau, Kimé Cahier spécial n°8,2008.

141- Vaina L, 1977, «Les mondes possibles du texte», in Théorie des mondes possibles et sémiotique textuelle, Vaina L. (dir), Versus, N°17, pp.3-11.

142- Vincent Debaene, 2005, «Ethnographie et fiction», l'Homme, N°175-176, pp.219-232

143- Walton Kendall, 1978, «How Remote are Fictional worlds from the real world? ", in The Journal of Aesthetics and art Criticism, vol. 37.

144- Walton, Kendall L.,1990. Mimesis as make-Believe. On the Foundations of the Representational arts, Harvard University Press.

145- Walton Kendall L., 1990. Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the Representational Arts, Harvard University Press.

146- Walton K. L., 1993. Metaphor and Prop Oriented Make-Believe, European Journal of Philosophy 1, in Philosophy of Literature, contemporary and Classic Readings. An Anthology, E. John and D.M Lopes (eds), Blackwell Publishing, 2008, pp. 239-247.

147- Walton K. L., 1995. Comment on apprécie la fiction? in J. Vialle(1995), pp.15-47

148- Walton K. L. and Olsen S. H., 1994, Truth, Fiction and Literature, Oxford, Claredon Press, coll. «Clarendon library of logic and philosophy».

149- Waugh Patricia, 1984, Metafiction; The Theory and Practices of Self* Conscious fiction, London: Methuen.

150- Wesseling, Elisabeth. 1991. Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical novel. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

151- ______1997. "Historical Fiction: Utopia in History" in Bertens, Hans and Fokkema Douwe. 203-212.

152- White, Hayden. 1973. Metahistory: The Historical Imagination in the Nineteenth-Century Europe. London: John Hopkins U P.

153- ______2001. "The Historical Text as Literary Artifact" in The History and Narrative. Ed. Geoffrey Roberts. London : Routledge. 221-236.

154- White Hayden, 1978, Tropics of Discourse. Essays in cultural criticism, Baltimore et Londres, John Hopkins University Press.

155- Willard Van Orman Quine, 1970, Le mot et la chose, Flamarion, Paris, (1ère édition 1960).

156- Wittgenstein, Ludwig (2014), Recherches Philosophiques, tr. fr. Françoise Dastur, Maurice Elie, Jean-Luc Gautero, Paris, Telgallimard.

بيبليوغرافيا عامة

النظرية العامة للتخييل

1- Jeremy Bentham, 1997, De l'ontologie et autres textes sur la fiction, Seuil, (les textes ont été écrits entre 1795 et 1815) ; texte anglais établi par Philip Schofield ; traduction et commentaires par Jean-Pierre Cléro et Christian Laval.

2- Éric Clemens, 1993, La fiction et l'apparaître, Albin Michel.

3- Droits n° 21, 1995, «La fiction», P.U.F.

4- Gérard Genette, 1991, Fiction et diction, Seuil.

5- Käte Hamburger,1986, Logiques des genres littéraires, (Die Logik der Dichtung, E. Klette, J.G. Cotta, 1957), Seuil.

6- Wolfgang Iser, 1979, « La fiction en effet », Poétique n° 39, Seuil, p. 275-98.

7- Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1982, «Le texte littéraire : Non référence, auto-référence ou référence fictionnelle», Texte 1, p. 27-49.

8- Thomas Pavel, Univers de la fiction,1988, Seuil, (Fictionnal Worlds, Harvard University Press, 1986).

9- Paul Ricoeur :
   - 1975, La métaphore vive, Seuil.
   - Temps et récit I, Seuil, 1983, Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction, Seuil, 1984. Temps et récit III, Le temps raconté, Seuil, 1985.

10- Jean-Marie Schaeffer
   - 1987, «Fiction, feinte et narrations», Critique, pp. 555-576.
   - 1999, Pourquoi la fiction ? Seuil.

11- Karlheinz Stierle, 1979, « Réception et fiction », Poétique n° 39, Seuil, p. 299-320.

10- Marie-Claire Ropars (édit.)1997, Art(s) et fiction, Presses Universitaires de Vincennes,

13- Rainer Warning, 1979, «Pour une pragmatique du discours fictionnel», Poétique n°39, Seuil , pp. 321-337.

التصورية والانطباع الواقعي

14- Dudley Andrew, 1984, Concepts in Film Theory, chap. 2: «Perception», chap. 3: «Representation», Oxford University Press.

15- Jacques Aumont,1990, L'image, Nathan, Paris.

16- Dominique Chateau :

- 1983, «Film et réalité : pour rajeunir un vieux problème», Iris, vol. I, n° 1, pp. 51-65.
- 1997, Le bouclier d'Achille, Théorie de l'inconicité, L'Harmattan. A.J. Greimas et J. Courtés, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, tome 1, 1979, p. 146 et ss ; cf. aussi tome 2, 1986, p. 90-91.

17- Christian Metz :

- 1968, «A propos de l'impression de réalité au Cinéma», Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, pp. 13-24.
- 1975, «Le perçu et le nommé», Vers une esthétique sans entrave, Mélanges Mikel Dufrenne, 10/18, UGE, p. 345-77.

18- Roger Odin,1990, Cinéma et Production de sens, chapitre 8, A. Colin.

التضمين الحكائي

19- Edward Branigan

- 1986, «Diegesis and Authorship», Iris n° 7, Narration I, pp. 37-54.
- 1992, Narrative Comprehension and Film, Routlege, chapitre 2: «Story World and Screen», pp. 33-63.

20- Noël Burch,1990 La Lucarne de l'Infini, Naissance du langage cinémato graphique, Nathan Université, chapitre11 : «Récit, diégèse : des seuils et des limites» (ce chapitre reprend pour l'essentiel l'article de Screen, vol. 23, n° 2, July August 1982 : «Narrative/Diegesis — Thresholds, Limits», p. 16-33).

21- Dominique Chateau, 1983, « Diégèse et énonciation », Communications, n° 38, Énonciation et cinéma, , pp. 121-155.

22- Jean Châteauvert, 1996, Des mots à l'image. La voix over au cinéma, Méridiens Klincksieck, Nuit Blanche.

23- André Gardies :

- 1981, «L'espace du récit filmique : propositions», in D. Chateau, A. Gardies et F. Jost, Cinémas de la modernité : films, théories, Klincksieck, pp. 75-92.
- 1989, Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir., L'Harmattan.
- 1993, L'espace au cinéma, Méridiens Klincksieck, (cf. surtout, la deuxième partie : «L'espace diégétique»).
- 1999, Décrire à l'écran, Méridiens Klincksieck, Nota Bene.

24- André Gaudreault, 1988, Du littéraire au filmique. Système du récit, Méridiens-Klincksieck.

25- Gérard Genette :

- 1972, Figures III, Seuil.
- 1982, Palimpseste, La lecture au second dégré, Seuil.
- 1983, Nouveau discours du récit, Seuil.

26- Bill Nichols, 1981, Ideology and the Image, Indiana University Press, pp. 81-87, pp. 183-85 et pp. 205-6.

27- Daniel Percheron :

- 1973, «Le son au cinéma dans ses rapports à l'image et à la diégèse», Ça cinéma, 1re année, 2e état, octobre, pp. 81-86.
- 1973, Article «Diégèse» in Lectures du film, Albatros, pp. 74-77.

28- Étienne Souriau, 1951, «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», Revue Internationale de Filmologie, n° 7-8, p. 231-240 et «Préface» à L'Univers filmique, Flammarion, 1953.

السرد

29- Jean-Michel Adam, 1985, Le texte narratif, Nathan.

30- Jean-Michel Adam, 1989, André Petitjean, Le texte descriptif, Nathan.

31- Dudley Andrew,1984, Concepts in Film Theory, chap. 5 : «Narrative Structure», Oxford University Press.

32- Roland Barthes,1966, «Introduction à l'analyse structurale des récits», Communications n° 8, pp. 1-27.

33- Roland Barthes, Wayne C. Booth, Philippe Hamon, William Kayser,1977, Poétique du récit, Seuil.

34- David Bordwell,1988, Narration in the Fiction Film, Routledge.

35- Robert Borgoyne,1986, «The Interaction of Text and Semantic Deep Structure in the Production of Filmic Characters», Iris, «Cinema et Narration», volume 1, 1, pp. 69-80.

36- Edward Branigan :

- 1984, Point of View in the Cinema, Mouton.
- 1992, Narrative Comprehension and Film, Routlege.

37- Claude Bremond,1973, Logique du récit, Seuil.

38- Claude Chabrol, dir., 1973, Sémiotique narrative et textuelle, Larousse.

39- Dominique Chateau, François Jost, 1979, Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie. Essai d'analyse des films d'Alain Robbe-Grillet, 10/18, UGE.

40- Seymour Chatman :

- 1978, Story and Discourse, Cornell University Press.
- 1990, Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Cornell University Press.

41- Umberto Eco, 1989, Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs, Grasset, Livre de Poche, 1989 (1re édit., Bompiani, 1979).

42- André Gardies,1980, Approche du récit filmique, Albatros.

43- André Gaudreault,1988 Du littéraire au filmique. Système du récit, Méridiens Klincksieck; nouvelle édition, A. Colin, 1999.

44- André Gaudreault, François Jost, 1990, Le récit cinématographique, Nathan.

45- Gérard Genette :

- 1972, Figures III, Seuil.
- 1983, Nouveaux discours du récit, Seuil.

46- A. J. Greimas :

- 1966, Sémantique structurale, recherche et méthode, Larousse, en particulier p. 172-256.
- 1970, Du Sens, Essais sémiotiques, «Les jeux des contraintes sémiotiques», «Éléments d'une grammaire narrative», Seuil.

47- Ph. Hamon, 1981, Introduction à l'analyse du descriptif, Hachette Université.

48- Anthony Kenny, 1963, Action, Emotion and Will, Routledge and Kegan Paul.

49- Frank Kermode, 1966, The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction, Oxford University Press.

50- Louis Marin, 1978, Le récit est un piège, éd. de Minuit.

51- Ch. Metz, 1968, «Remarques pour une phénoménologie du narratif», Essais sur la signification au cinéma, Klincksieck, pp. 25-36

52- Roger Odin :

- 1977, «Lectures d'une description», Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain, n° 3-4, pp. 95-113.
- 1994, «Narrative Comprehended», Quarterly Review of Film and Video, volume 15, n° 3, 1994, pp. 35-46.

53- Francis Vanoye,1989, Récit écrit, récit filmique, Nathan.

54- Arts 8, Le récit et les arts, 1988, L'Harmattan.

55- Communications,1996, n° 8 : L'analyse structurale du récit, Seuil.

56- La licorne, 1990 : Les contraintes de la cohérence dans le cinéma de fiction, n° 17, 1990.

الروابط العاطفية

57- Dudley Andrew, 1984, Concepts in Film Theory, chap. 8: «Identification», Oxford University Press.

58- Roland Barthes,1960, «Les unités traumatiques au cinéma», Revue internationale de filmologie, n° 34, septembre, pp. 13-21.

59- Jean-Louis Baudry :

- 1975, « Le dispositif », Communications, n° 23, pp. 56-72
- 1978, L'effet-Cinéma, Albatros.

60- Raymond Bellour, 1995, «Le blocage symbolique», L'analyse du film, Calmann-Lévy, pp. 131-246.

61- Denis Bellemare, 1992, La mélancolie et le banal, essai sur le cinéma québécois, thèse soutenue à Paris III.

62- Alain Bergala, Initiation à la sémiologie du récit en images, Les cahiers de l'audiovisuel.

63- David Bordwell, 1985, Narration in the Fiction Film, Routledge.

64- Allan Casebier, 1991, Film and Phenomenology, Toward a Realist Theory of Cinematic Representation, Cambrige University Press.

65- Gilbert Cohen-Séat,1968, Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, PUF.

66- Daniel Dayan, 1983, Western graffiti, Jeux d'images et programmation du spectateur dans La chevauchée fantastique de John Ford, Clancier Guenaud.

67- Jean-Pierre Esquenazi, 1994, Film, perception et mémoire, L'Harmattan.

68- Torben Kragh Grodal,1994, Cognition, Emotion and Visual Fiction, University of Copenhagen, Department of Film and Media Studies.

69- Hugo Munsterberg, 1970, The film: A Psychological Study, The Silent Photoplay in 1916, Dover.

70- Thierry Kuntzel, 1975, «Le travail du film 2», Communications, n° 23, pp. 136-189.

71- Albert Laffay,1964, Logique du cinéma, Masson.

72- Christian Metz,1977, Le signifiant imaginaire, 10/18, UGE.

73- Jean Pierre Oudart,1969 «La suture», Cahiers du cinéma, n° 211, Avril, pp. 36-39 et n° 212, mai, pp. 50-55.

74- Jean-Louis Scheffer1980, L'homme ordinaire du cinéma, Cahiers du Cinéma, 1980. Marie-Claire Ropars, Michel Marie et Claude Bailblé, Muriel, histoire d'une recherche, éditions Galilée, 1974.

75- David Rodowick, 1980, «Le circuit du désir : The Pirate de Vicente Minnelli», Le cinéma américain. Analyses de films, sous la direction de R. Bellour, Flammarion, tome II, pp. 163-190.

76- Vivian Sobchack,1992, The Address of the Eye. A phenomenology of Film Experience, Princeton University Press.

77- Francis Vanoye,
- 1989, «L'émotion : esquisse d'une réflexion», CinémAction : «Cinéma et psychanalyse», n° 50, pp. 178-182 ;
- 1990, «Cohérence narrative et cohérence émotionnelle», La Licorne, publication de l'UFR de langues et littératures de l'université de Poitiers, n° 17 : «Les contraintes de cohérence dans le cinéma de fiction», pp. 9-16.

الصوغ التخييلي والبنية التلفظية

78- Émile Benveniste, 1974, «L'appareil formel de l'énonciation», Problèmes de linguistique générale, volume 2, TEL, Gallimard.

79- Jean Châteauvert,1996, Des mots à l'image. La voix over au cinéma, Méridiens Klincksieck, Nuit Blanche.

80- Gérard Genette,1991, Fiction et diction, Seuil.

81- Käte Hamburger,1977, Logique des genres littéraires, Seuil.

82- François Jost :
- 1983, «Narration(s) : en deçà et au-delà», Communications, n° 38, pp. 192-212.
- 1995, «Le feint du monde», Réseaux n° 72-73, CNET, juillet-octobre, pp. 163-176.

83- Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1980, L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage, A. Colin.

84- Christian Metz, 1991, L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Méridiens Klincksieck.

85- Siegfried J. Schmidt, 1978, «Le comique dans le modèle descriptif des jeux d'actes de communication,» Linguistique et sémiologie, Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, n° 5 : Textlinguistik, pp. 57-100.

86- John R. Searle,1982, «Le statut logique du discours de la fiction», Sens et expression, études de théorie des actes du langage, éditions de Minuit, pp. 101-121 (1re édition, Cambridge University Press, 1979).

87- Pierre Bange,1981, «Argumentation et fiction», L'argumentation, PUL, pp. 91-108.

88- Bruno Gelas, 1981, «La fiction manipulatrice», L'argumentation, PUL, pp. 75-90.

89- A. Jolies, 1972, Formes simples, Seuil.

90- Suzan Suleiman :

- 1974, «Pour une poétique du roman à thèse», Critique, n° 330, novembre.
- 1983, Le roman à thèse ou l'autorité fictive, PUF.

القراءة التوثيقية

91- Eric Barnouw, 1974, Documentary: A History of the Non-Fiction Film, Oxford University Press.

92- André Bazin, 1969, Qu'est-ce que le cinéma ? Cerf.

93- Gilbert Cohen-Séat, 1946, Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Introduction générale, Presses universitaires de France.

94- Jean-Paul Colleyn, 1993, Le regard documentaire, éd. du Centre Pompidou.

95- Gilles Delavaud et Pierre Baudry, 1994, livret d'accompagnement de la cassette La mise en scène documentaire, Ministère de la Culture, Ministère de l'Éducation nationale, collection Magiemage.

96- Max Egly,1957, «Destruction de la structure filmique dans le film d'enseignement», Revue Internationale de Filmologie, tome VIII, n° 29, PUF.

97- Marc Ferro, 1977, «Le film, une contre-analyse de la société», Cinéma et histoire, Denoël/Gonthier.

98- Guy Gautier, 1998, Le documentaire, un autre cinéma, Nathan.

99- William Guynn, 1990, A Cinema of Nonfiction, Associated University Press.

100- Stephen Heath, 1981 Questions of cinema, Macmillan Press.

101- Geneviève Jacquinot, 1977, Image et Pédagogie, PUF.

102- Gérard Leblanc, 1983, Quand l'entreprise fait son cinéma, Presses Universitaires de Vincennes, Cinéthique.
103- Jean-Charles Lyant et Roger Odin éd., 1984, Cinéma et réalités, Travaux XLI, CIEREC, Université de Saint-Étienne.
104- Gilles Marsolais,1974, L'aventure du cinéma direct, Seghers.
105- Bill Nichols, 1991, Representing Reality, Indiana University Press.
106- François Niney, 2000, L'épreuve du réel à l'écran, De Boeck.
107- Roger Odin, 1984, «Film documentaire, lecture documentarisante», Cinémas et réalités, CIEREC, Université de Saint-Étienne, pp. 263-78.
108- Roger Odin (dir.),1998, L'âge d'or du documentaire. Europe années 50, 2 volumes, L'Harmattan.
109- Paul Rotha et alii, 1968, Documentary Film, Faber.

القراءة الإنجازية

110- J. L. Austin, 1970, Quand dire c'est faire, Seuil, (How to do Things with Words, Clarendon Press, 1962).
111- Émile Benveniste, 1966, «La Philosophie analytique et le langage», Problèmes de linguistique générale, tome 1, Gallimard.
112- John R. Searle, 1972, Actes de langage, Hermann, (Speech Acts, Cambridge, University Press, 1969).
113- Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1977, «Notes sur les concepts d'Illocutoire et de Performatif», Linguistique et Sémiologie n° 4, pp. 55-98.

القراءة الحماسية

114- Hal Foster, The anti-aesthetic, essays on postmodern culture, Bay Press, 1983.
115- Laurent Jullier, L'écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice, l'Harmattan, 1997.
116- Arthur Kroker & David Cook, The post-modem scene. Excremental culture and hyper-aesthetics, St Martin's Press, 1991.
117- Jean-François Lyotard, «L'acinéma», Cinéma, Théorie, Lectures, numéro spécial de la Revue d'Esthétique, Klincksieck, 1973, p. 357-369.

118- Brian McHale, Postmodernist fiction, Methuen, 1987.
119- Richard Magnan, Les nouveaux spectateurs du cinéma : phénoménologie des actes de langage et expériences des dispositifs cinématographiques, thèse Université de Paris 3, 1999.
120- Richard Shusterman, L'art à l'état vif. La pensée pragmatique et l'esthétique populaire, Les éditions de Minuit, 1991 (éd. originale: Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art).

السيرة الذاتية، الصورة الذاتية، التأصيل

121- Revue Belge du Cinéma, 1987, N° 19 : «L'écriture du Je au cinéma».
122- Yann Beauvais, Jean-Michel Bouhours (éd.),1995, Le Je filmé, éd. du Centre Pompidou, 1995.
123- Michel Beaujour, 1980, Miroir d'encre, Rhétorique de l'autoportrait, Seuil.
124- Raymond Bellour,1988, «Autoportraits», Communications n°48 : Vidéo, pp. 327-388.
125- Elisabeth Bruss, 1980 «Eye for I : Making and Unmaking Autobiography», in Autobiography : Essays Theoretical and Critical, Princeton University Press, (traduction française in Poétique, n° 56, novembre 1983: «L'autobiographie au cinéma : la subjectivité devant l'objectif»).
126- Renaud Dulong, 1998, Les conditions sociales de l'attestation personnelle. Le témoin oculaire, EHSS.
127- Georges Gusdorf, 1991, Les écritures du moi, Odile Jacob, 2 tomes.
128- Käte Hamburger, Logique des genres littéraires, Seuil, 1986 (1re édition, 1977), en particulier toute la réflexion sur le Je lyrique, p. 242 et ss.
129- Philippe Lejeune :
- 1975, Le pacte autobiographique, Seuil.
- 1980, Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias, Seuil.
- 1986, Moi aussi, Seuil.

130- Christian Metz, 1991, L'énonciation impersonnelle ou le site du film, Méridiens Klincksieck.
131- Dominique Noguez, 1977, Le cinéma autrement, 10/18.
132- Roger Odin (dir.), 1995, Le film de famille, usage privé, usage public, Méridiens Klincksieck.
133- Roger Odin (dir.), 1999, «Le cinéma en amateur», Communications, n° 68.

التلفزة

134- Esprit, janvier 1993, n° 1, dossier : «Les reality shows, un nouvel âge télévisuel ?».
135- Laurence Allard, 1997, «Vers la fin programmée du spectateur ? De la télévision aux médias numériques», Esprit, décembre, pp. 105121.
136- Francesco Casetti, Roger Odin, 1999, «De la paléo-à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique», Communications, n° 51, «Télévisions/mutations », Seuil, pp. 9-26.
137- Umberto Eco, 1988, «TV : La transparence perdue», La Guerre du Faux, Livre de Poche, pp. 196-220 (l'article date de 1983).
138- Patrice Flichy, 1980, Les industries de l'imaginaire, PUG, INA.
139- Gérard Leblanc, 1997, Scénarios du réel, tome 1 et 2, L'Harmattan.
140- Dominique Mehl :
- 1992, La fenêtre et le miroir, Payot.
- 1996, La télévision de l'intimité, Seuil.
141- Marc Vernet, 1990, « Incertain zapping », Communications, n° 51, Télévisions/Mutations, pp. 33-44.

نهاية التخييل، نهاية الاجتماعي؟

142- Laurence Allard, 1992, «Pluraliser l'espace public : esthétique et médias», Quaderni, n° 18, automne, pp. 141-159.
143- Hannah Arendt,1961, Condition de l'homme moderne, Calmann Lévy.
144- Jean Baudrillard, 1978, A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social, Utopie.

145- Patrice Flichy, 1991, Histoire de la communication moderne. Espace public, espace privé, La Découverte.
146- Jürgen Habermas,1978, L'Espace public : archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise, Payot, (1re éd. Strukturwandel der Öffentlichkeit, Neuwied/Rhin, 1962).
147- Jean-François Frederic Jameson, 1985, Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism, Duke University Press.
148- Gilles Lipovetsky, 1983, L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain, Gallimard.
149- Jean-François Lyotard, 1979, La condition post-moderne, éd. de Minuit.
150- Richard Sennett, 1979, Les tyrannies de l'intimité, Seuil, (The Fall of Public Man, 1974).

التخييل ومادة التعبير: فن التصوير

151- Roland Barthes, 1980, La chambre claire. Note sur la photographie, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil.
152- Philippe Dubois, 1990, L'acte photographique, Nathan.
154- Jean-Marie Schaeffer, 1987, L'image précaire. Du dispositif photographique, Seuil.
155- Pierre Sorlin, 1995, L'Art sans règle ou Manet contre Flaubert, PUV.

التخييل موضوعا للتفكير

عثماني الميلود

الهدف من هذا الكتاب توضيح مفهوم التخييل وأدواره المعرفية أو الإبستمولوجية وصلاته المتعددة بالعلوم الإنسانية، ومن ثم الدعوة إلى اعتماد مقاربة مندمجة لإشكالية التخييل، وإعادة استكشاف التراث الفلسفي التحليلي في معالجته لمفهوم التخييل والمضي إلى تشييد ضوابط لفهمه وتحليله. إلى جانب الكشف عن تحولات التخييل وتمدده، من خلال تحليل صلته واندماجه في كيانات طارئة شأن النصوص الترابطية والرسوم المتحركة والسينما وغيرها، والسعي إلى إرساء مفهوم التخييل التاريخي تبعا للمنظور الما بعد حداثي، رغبة في الإبانة على أن صلة التاريخ بنظرية ما بعد الحداثة لم تعطنا رواية تاريخية جديدة، فقط، بل أعطتنا براديغما مختلفا يستند إلى منظور مناقض للمنظورين الكلاسيكي والحداثي.

ثمن البيع للعموم 50,00 درهم
9920592017



شركة النشر والتوزيع المدارس
10، زنقة جون بوان ـ الدار البيضاء